SET

CINEMA & VÍDEO ESPECIAL

TERROR E FICÇÃO

EDITORA AZUL

5686 0001 · Ed. 33T · NCz$ 250,00

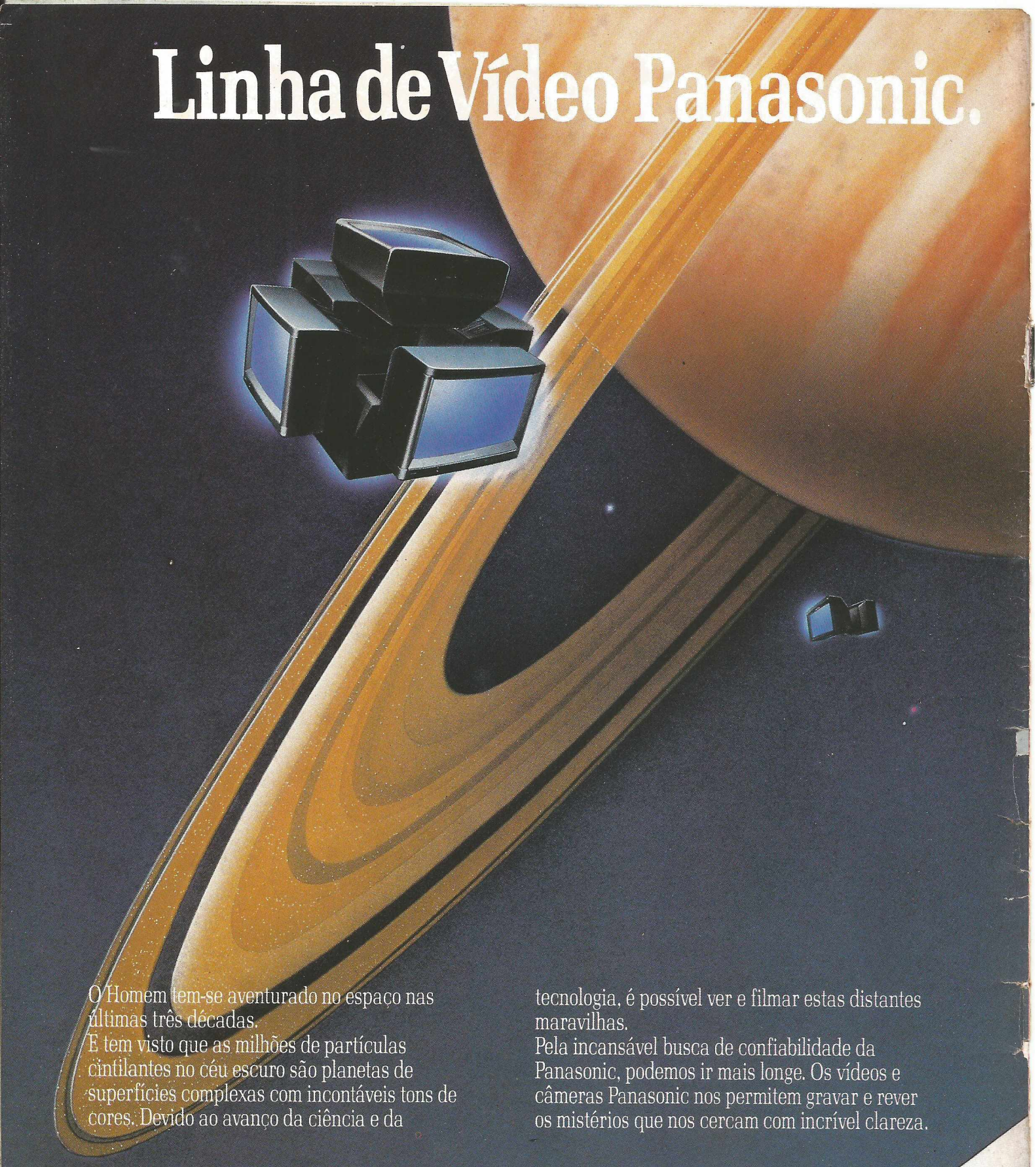
HELLRAISER
RENASCIDO DO INFERNO
O HORROR DE CLIVE BARKER
FINALMENTE NO BRASIL

ENTREVISTA EXCLUSIVA
WILLIAM FRIEDKIN
O NOVO FILME DO DIRETOR DE *O EXORCISTA*

O FANTÁSTICO MUNDO DE
DAVID CRONENBERG

GRÁTIS
2 SUPERPOSTERS
FREDDY KRUEGER E *A MOSCA*

Linha de Vídeo Panasonic.

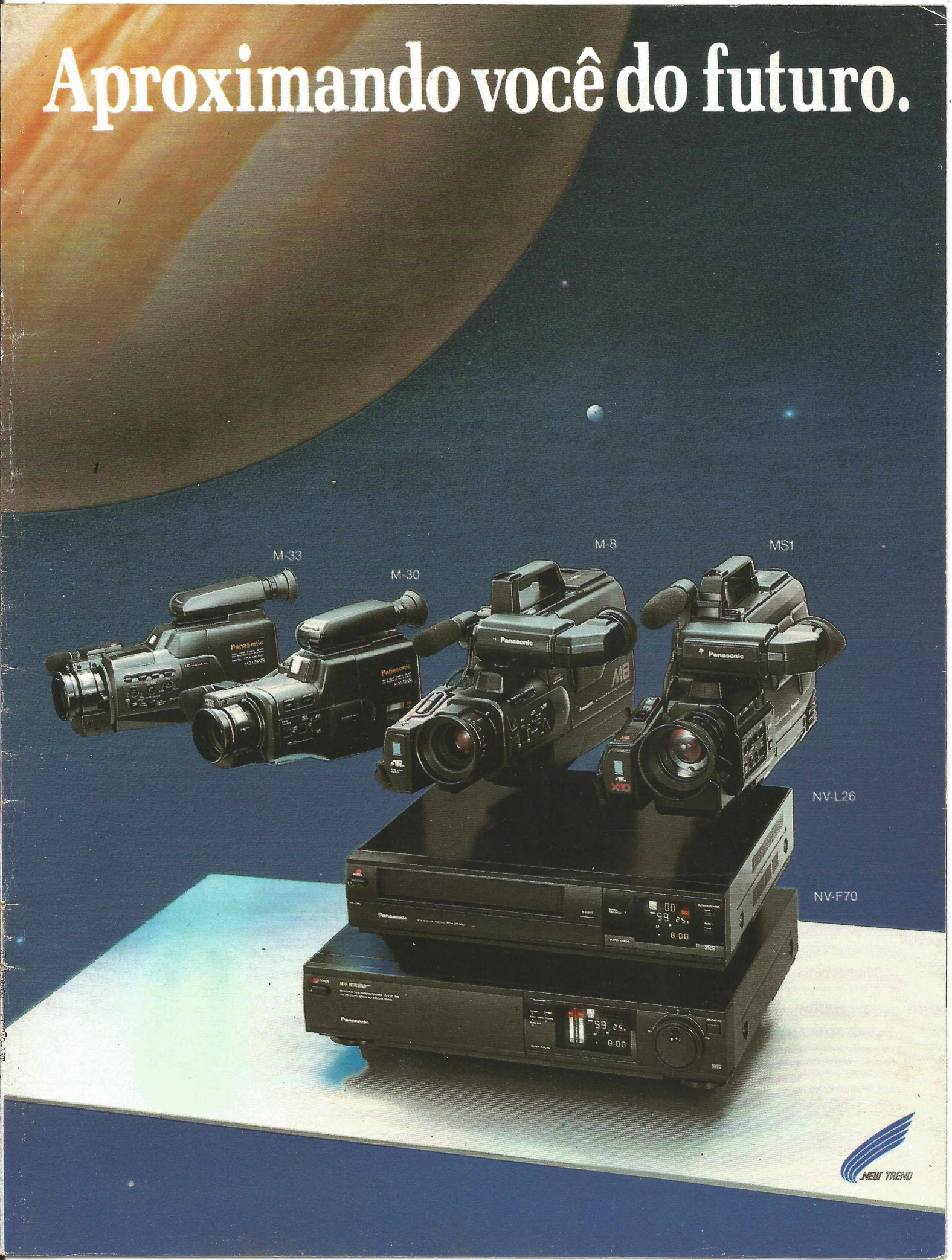


O Homem tem-se aventurado no espaço nas últimas três décadas.
E tem visto que as milhões de partículas cintilantes no céu escuro são planetas de superfícies complexas com incontáveis tons de cores. Devido ao avanço da ciência e da tecnologia, é possível ver e filmar estas distantes maravilhas.
Pela incansável busca de confiabilidade da Panasonic, podemos ir mais longe. Os vídeos e câmeras Panasonic nos permitem gravar e rever os mistérios que nos cercam com incrível clareza.

Panasonic

À venda na Zona Franca de Manaus

Aproximando você do futuro.



Fotos da Capa: Paris Filmes (Hellraiser e Freddy Krueger) e Top Tape (Os Filhos do Medo)

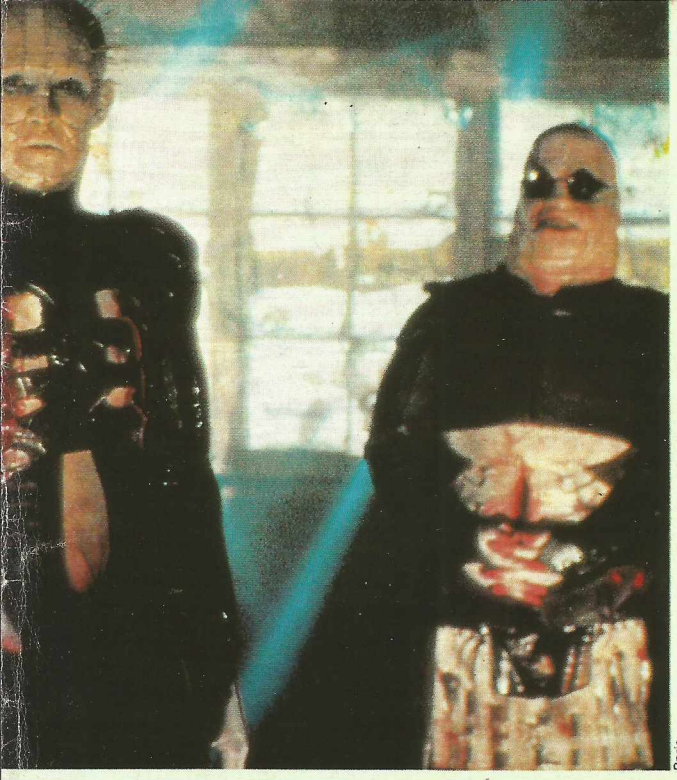
Na capa: Pinhead em *Hellraiser*, Freddy Krueger e *The Brood — Os Filhos do Medo*, de Cronenberg

Paris

O sucesso das edições especiais de SET Terror e Ficção, em outubro de 88 e outubro do ano passado, não deixa qualquer dúvida acerca da presença e da constância dos fãs do gênero. Portanto, em 90, deverão ser pelos menos *quatro* os especiais dedicados ao cinema fantástico, a começar por este. Na capa, o novo *hit* do terror mundial: é a série *Hellraiser*, do cineasta e escritor Clive Barker. Dos clássicos, uma surpresa: nada menos que oito adaptações de histórias de Edgar Allan Poe foram ou estão sendo rodadas, quase que simultaneamente, confirmando a influência do velho mestre e precursor. E mais: os lançamentos nos cinemas e em vídeo, uma exclusiva com o diretor Tobe Hooper, todos os filmes de David Cronenberg (cujo último, *Dead Ringers*, deve estrear no Brasil ainda neste ano), a história do Monstro do Pântano, um conto de FC inédito no Brasil, um ensaio sobre a tecnologia maligna no cinema e dois posters sensacionais: Freddy Kruger e o cartaz oficial de *A Mosca*. Para os próximos números, aguardamos suas sugestões e apreciações. Escreva para: Editor de SET Terror e Ficção, Av. Marquês de São Vicente, 1771, Cep 01139, São Paulo — SP.

Concorde

Universal City



Paris

MK2.

SAFRA GÓTICA
Oito novas adaptações de Edgar Allan Poe 6

O MESTRE DO TERROR
Poe, na literatura e no cinema fantásticos 10

HELLRAISER
O terror sem firulas de Clive Barker 14

NAVIGATOR
Na fantasia neo-zelandesa, uma jornada no tempo 20

WARLOCK
Em cartaz, o duelo de dois magos do passado ... 24

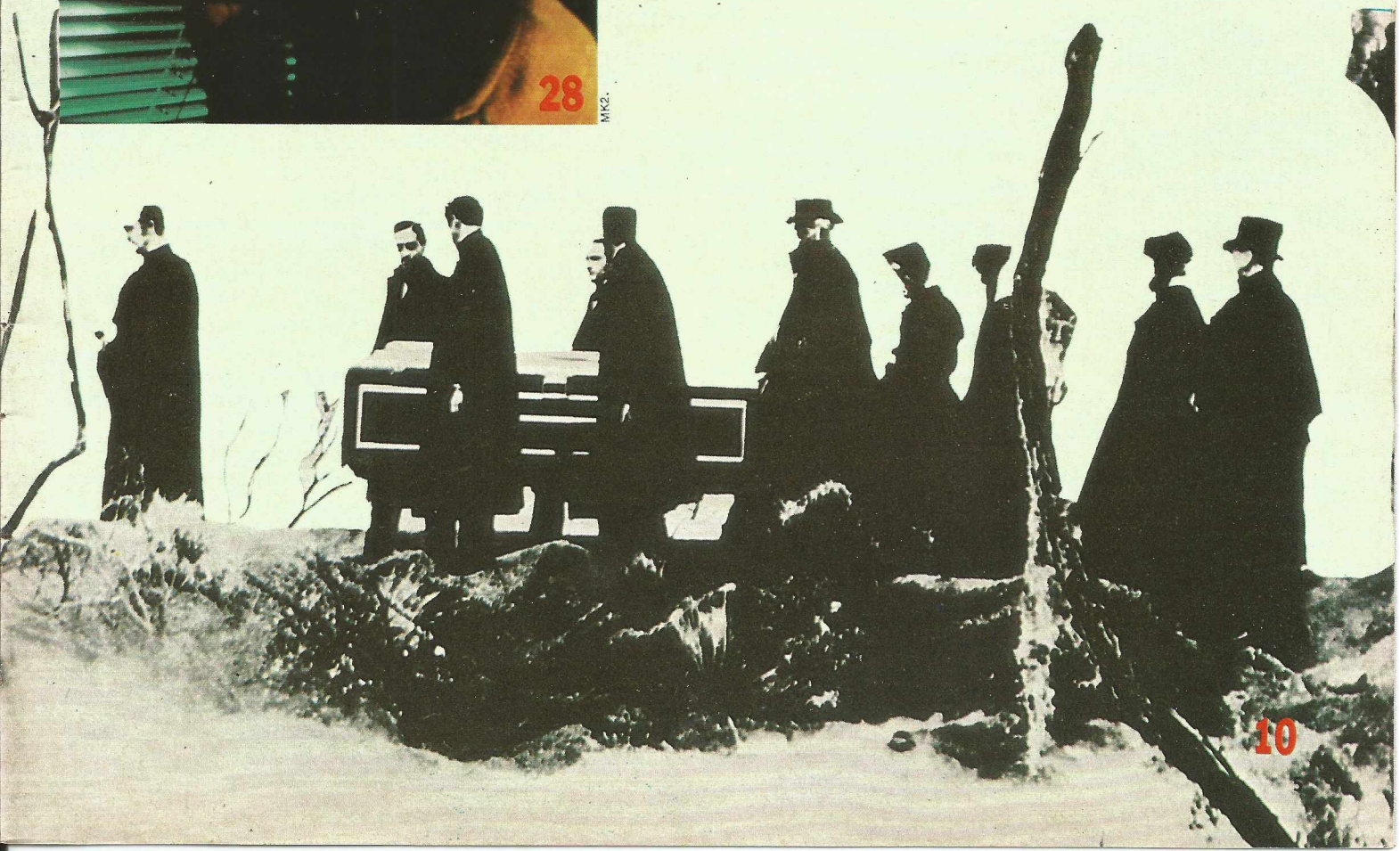
CRONENBERG
Todos os filmes do diretor de A Mosca 28

WILLIAM FRIEDKIN
Uma entrevista e a visita ao set de The Guardian 38

O MONSTRO DO PÂNTANO
A história do personagem, em HQ e nas telas 44

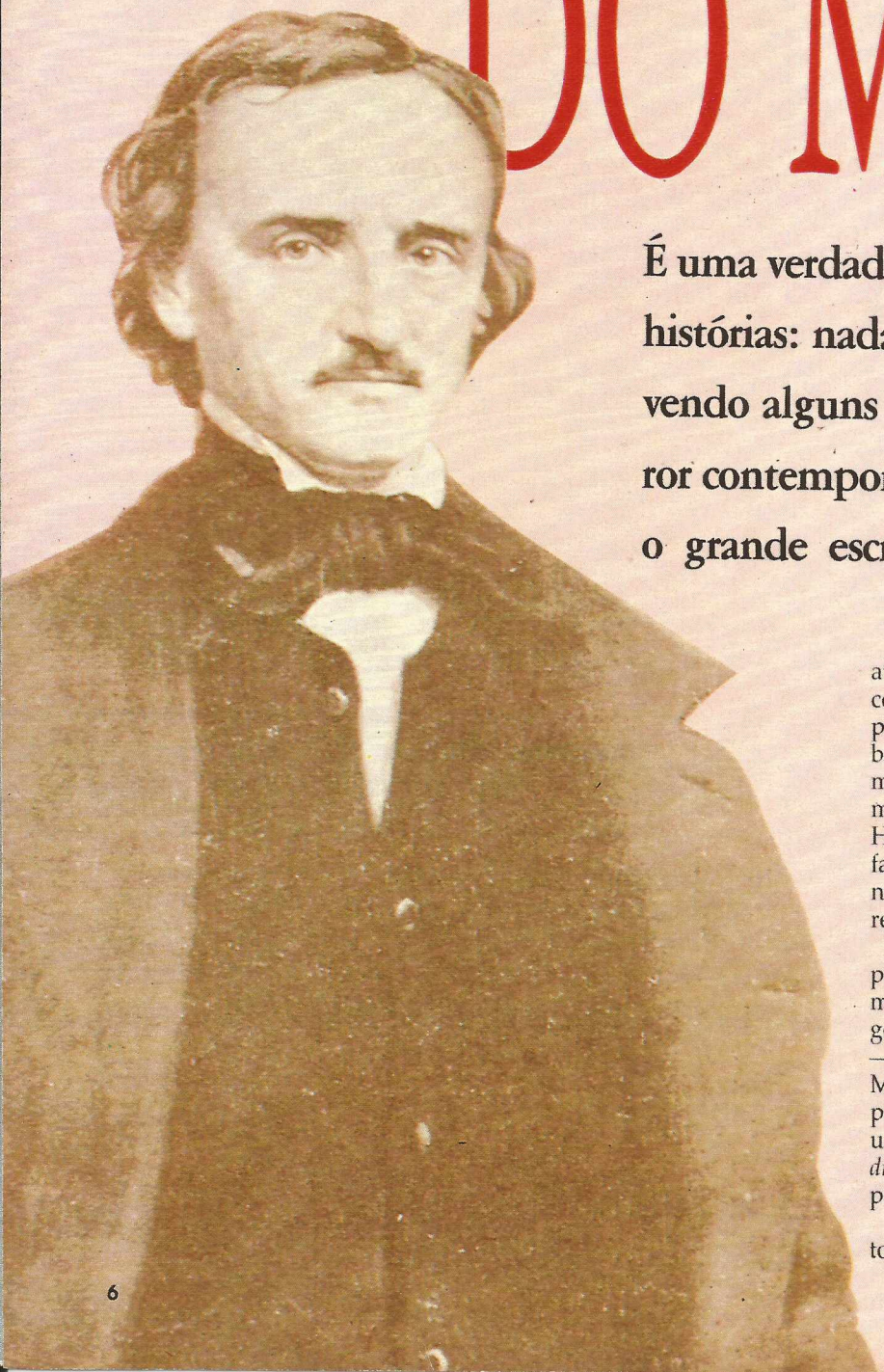
CÃO DE LATA AO RABO
Um conto premiado de ficção científica 48

TECNOLOGIA & TERROR
Um ensaio sobre o mal nas máquinas 52



EDGAR ALLAN POE

RESSURREIÇÃO DO MESTRE

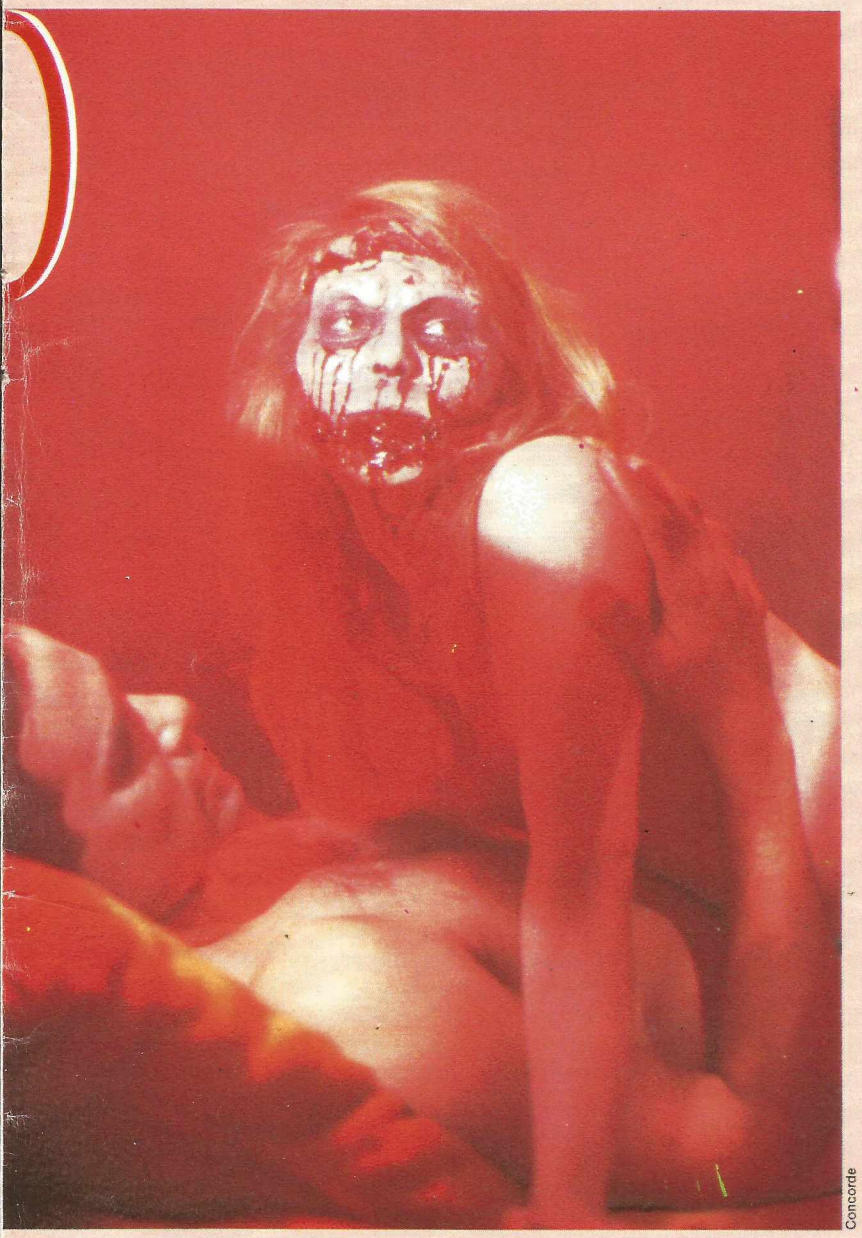


É uma verdadeira onda de adaptações de suas histórias: nada menos que oito filmes, envolvendo alguns dos melhores diretores do horror contemporâneo, atualizam a obra de Poe, o grande escritor gótico do século passado

Os analistas da indústria cinematográfica podem até achar que é mais uma dessas não muito estranhas coincidências de um *medium* — o cinema — que não prima exatamente pela originalidade. Mas o velho bardo do terror, Edgar Allan Poe em pessoa, certamente teria uma outra explicação: poderosos miasmas se espalhando pela atmosfera rarefeita de Hollywood, brotando dos mais obscuros abismos (da falha de San Andrés, talvez?) do subsolo, e contaminando simultaneamente os espíritos de quatro diferentes produtores e seis diretores...

Pois eis o que está acontecendo neste momento: os primeiros meses de 1990 serão assolados por sete filmes baseados na obra de Poe, num frenesi de horror gótico capaz de gerar as mais curiosas coincidências — como, por exemplo, dois filmes baseados em "The Masque of Red Death", produzidos simultaneamente por dois estúdios, com direção e elenco diversos. E um oitavo filme baseado em Poe, *The Pit and the Pendulum*, está neste momento entrando em produção, para ser lançado no final deste ano.

Por que Poe? Basicamente porque o alucinado autor de "O Corvo" ainda é uma das melhores, mais



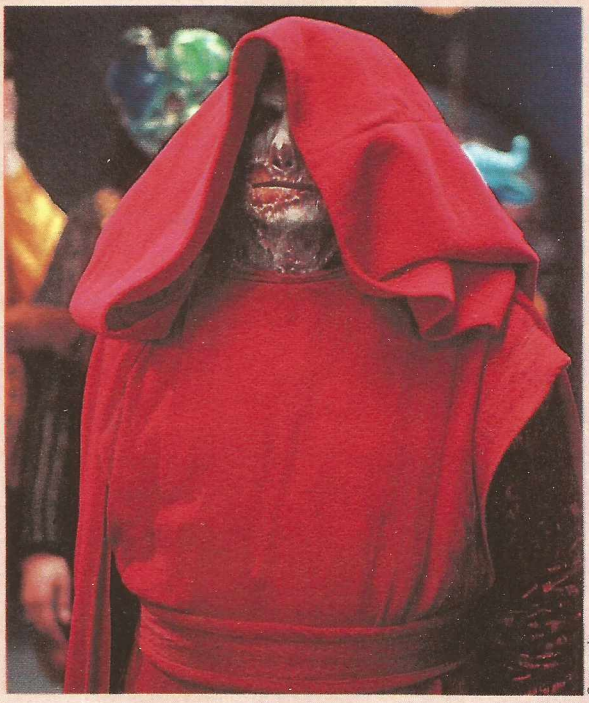
Concorde

Achille Manzotti

21st Century

Na foto maior, The Haunting of Morella, *produzido por Corman. Acima, o episódio de George Romero no filme* Two Evil Eyes, *co-dirigido por Argento. Ao lado,* Buried Alive, *produção de Towers. Abaixo, as duas visões da morte nas versões de* Masque of the Red Death, *por Towers (esquerda) e Corman (direita)*

21st Century



Concorde

21st Century

sólidas e abundantes fontes de histórias pavorosas. O cinema pode inventar quantos Freddy Krueger quiser, mas, quando tudo mais se esgota, nada como retornar aos bons e velhos enterrados vivos, famílias decadentes, bruxos maldosos, amores além-túmulo, almas penadas e donzelas possuídas do bom e velho Poe, com sua prosa gongórica e sua imaginação deliciosamente doentia.

Além do mais, Poe se traduz admiravelmente bem para as telas, como já foi amplamente comprovado pela série kitsch da produtora inglesa Hammer nos anos 60, estrelada por Vincent Price, e pelas incontáveis adaptações que sua obra já sofreu, em cinema e TV. E sempre haverá um produtor ou diretor achando que pode fazer melhor — como o inglês Harry Alan Towers, que tem uma longa folha corrida de produções para televisão e cinema (*Dorian Gray*, *Justine*, *Count Dracula*, *Howling TV*) e que, confessando-se grande admirador de Poe, decidiu produzir simultaneamente três filmes (*Buried Alive*, do conto "Enterrado Vivo"; *Masque of the Red Death*, de "A Máscara da Morte"; e *The House of Usher*, de "A Queda do Solar de Usher"), porque sempre achou que nenhum filme realizado no passado foi fiel ao texto de Poe: "Todos eles eram peças atmosféricas, que não desenvolviam bem a história", disse ele. Mais modesto, o mestre das produções rápidas e rasteiras, Roger Corman, decidiu embarcar em "apenas" dois projetos baseados em Poe: *Masque of the Red Death* (do qual o próprio Corman já havia dirigido uma versão, em 1964) e *The Haunting of Morella* (baseado no conto "Morela"). Corman ensina: "Poe é um elemento absolutamente à prova de erro quando se trata de filmes de terror". Corman produziu seus dois Poe em sua nova empresa, a Concorde. Para *Masque* (ver box), ele convocou Larry Brand, um diretor com alguma experiência anterior (*Backfire*, *The Drifter*), e,

AS PRODUÇÕES

TWO EVIL EYES

Uma animadora colaboração no moderno cinema de terror: o rebelde do cinema americano, George Romero (que mantém um estúdio completamente à parte de Hollywood em Pittsburgh, no centro dos EUA) e o italiano Dario Argento, que passou definitivamente ao patamar dos mestres do gênero com o inigualável *Terror na Ópera*. Romero produz e dirige o segmento "The Facts in the Case of Mr. Waldemar"; Argento dirige a história "The Black Cat", em sua primeira produção nos EUA. No elenco, Harvey Keitel, Sally Kirkland, Adrienne Barbeau. Estréia prevista para a primavera americana.

THE HAUNTING OF MORELLA

O especialista Roger Corman produz, e Jim Wynorski dirige. David McCallum (*O Agente da Uncle*) é o nome mais conhecido do elenco, que também traz a estréia cinematográfica de uma estrelinha da TV americana, Nicole Eggert. Bruxas, bruxedos e reencarnações no cardápio. Estréia no verão americano.

BURIED ALIVE

A produção mais barata do trio assinado por Harry Alan Towers. O diretor, Gerard Kikoine, vem de filmes pornô-soft — e a adaptação da história de Poe para os dias de hoje, num reformatório de moças, tem fartas oportunidades para que as donzelas tirem a roupa... Robert Vaughn, Donald Pleasence e John Carradine encabeçam o elenco.

THE HOUSE OF USHER

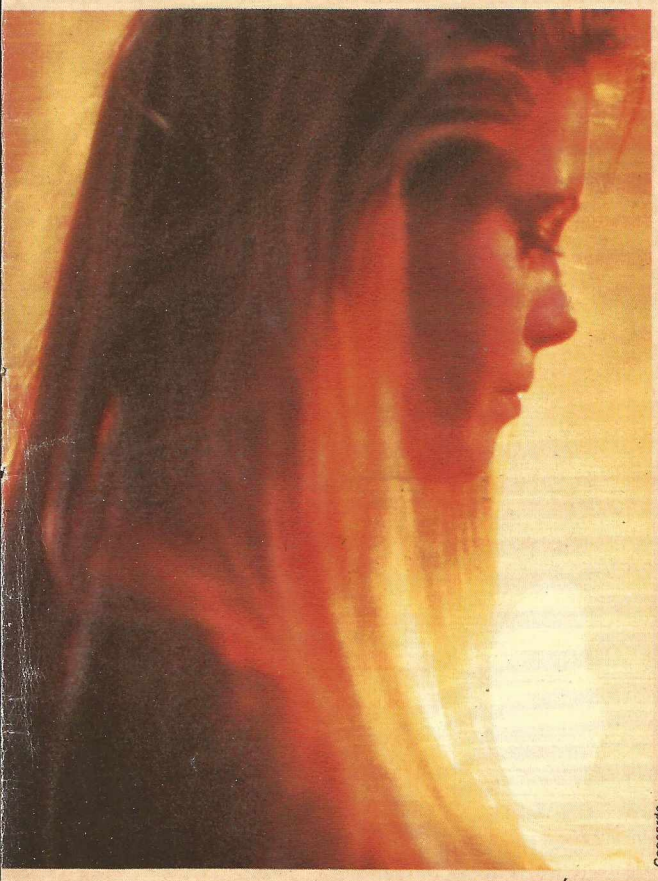
Um grande clássico de Poe. A lúgubre saga da família Usher, repleta de mortos-vivos e segredos inconfessáveis, tem produção de Towers e direção do neozelandês Alan Birkinshaw, ex-documentarista da BBC. Oliver Reed e Donald Pleasence (ele, de novo!) no elenco.

MASQUE OF THE RED DEATH

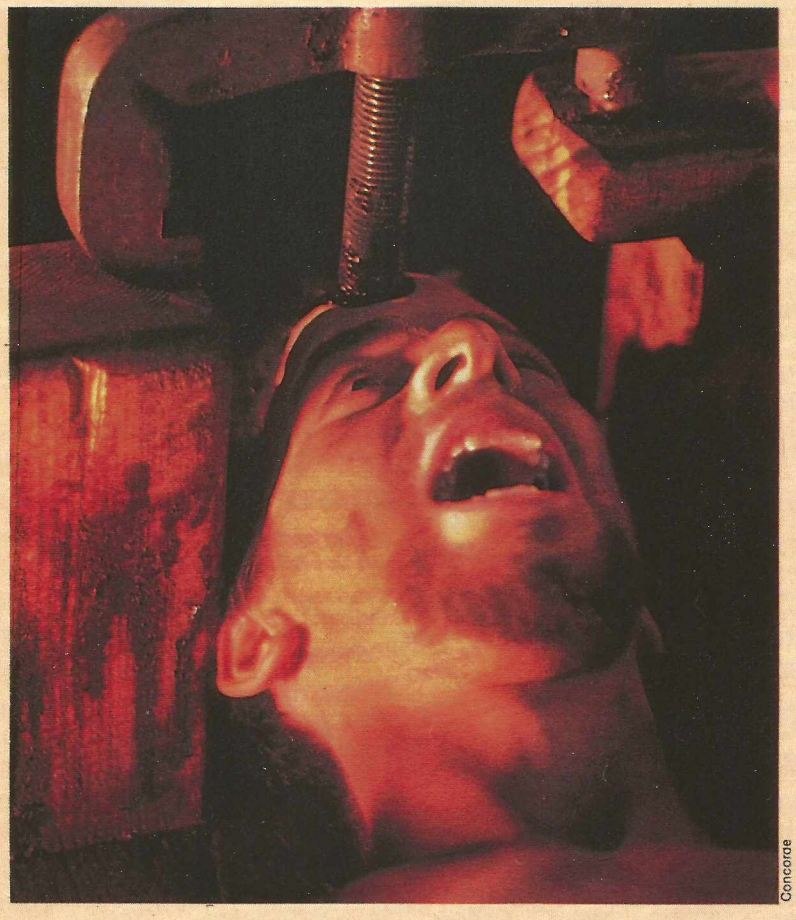
A versão de Towers para a mesma história escolhida por Corman. Rodada num genuíno castelo da Baviera, Alemanha, foi, segundo o produtor, "radicalmente modernizada, com novos elementos de suspense e mistério". Frank Stallone, o irmão de Sylvester, faz o duque, e Brenda Vaccaro, a duquesa.

PIT AND THE PENDULUM

Começou a ser rodado em março, no castelo de Lucrécia Bórgia, em Roma, e em estúdio, em Londres. Charles Band (o ex-patrão da Empire) produz; Stuart Gordon (diretor de *Re-Animator* e *Do Além*; sucesso em Hollywood como roteirista de *Querida, Encolhi as Crianças*) dirige, e Peter O'Toole estrela. a história do homem obcecado com a idéia de que é a reencarnação de seu desgraçado pai.



Concorde



Concorde

Achille Manzotti

Belas mulheres mortas na flor da idade, torturas longas e atrozes: dois temas recorrentes na obra de Poe. No topo, da esquerda para a direita: **Buried Alive, The Haunting of Morella** *e* **Masque of the Red Death** *(a versão de Corman); ao lado, o episódio de Dario Argento em* **Two Evil Eyes**

para *Morella*, o ex-publicitário Jim Wynorsky, de *The Return of the Swamp Thing* (é sempre bom lembrar que entre os diretores lançados por Corman estão Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, James Cameron e Joe Dante...)

Outro mestre do terror, George Romero, embarcou no comboio Poe com um filme, *Two Evil Eyes* (ver box), dividido em dois segmentos, cada qual baseado em um conto do bardo: *The Facts in the Case of Mr. Waldemar* (do conto "O Caso do Sr. Waldemar"), dirigido por ele mesmo, e *The Black Cat* ("O Gato Preto"), dirigido por outro grande do gênero, o italiano Dario Argento.

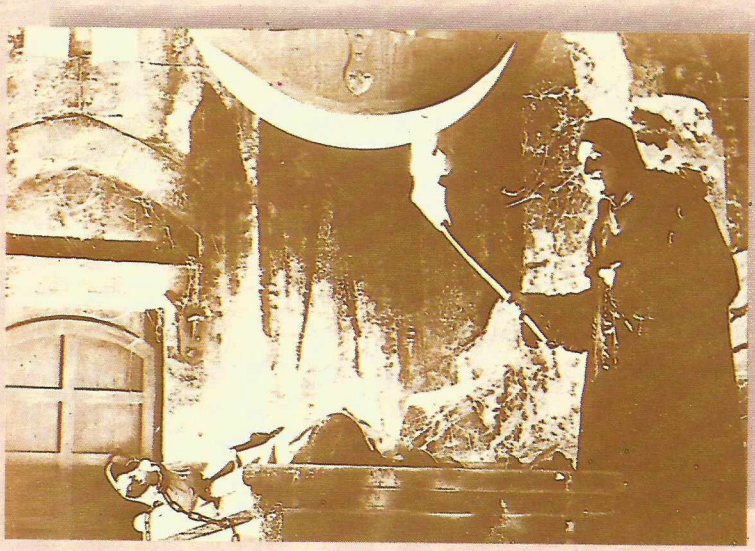
Ana Maria Bahiana, de Los Angeles

ACERTO FATAL

A primeira adaptação da nova safra de Poe que chega ao Brasil vem em vídeo (sem lançamento previsto para os cinemas). É uma das duas adaptações de "The Masque of the Red Death", aquela produzida por Roger Corman. O próprio Corman já havia dirigido uma excelente versão desse conto em 1964, com Vincent Price no papel principal. Esta, se não chega a entusiasmar, também não decepciona. O conto, curto, não renderia por si todo um roteiro. E o diretor/roteirista Larry Brand foi procurar outras referências, particularmente o ótimo filme Conquista Sangrenta *(do holandês Paul Verhoeven, o mesmo de* RoboCop*), do qual chega a copiar uma das melhores cenas, aquela em que o príncipe e a princesa se beijam ao pé de um enforcado (aqui, o casal de nobres faz sexo na masmorra, quase embaixo de um cadáver acorrentado). A sugestão é a mesma: a proximidade da morte, na forma da peste e da violência, faz despertar os impulsos da vida. Mas onde* Conquista Sangrenta *jogava nobres e despossuídos no mesmo jogo dúbio e amoral, possuídos da mesma sensualidade,* Máscara Mortal *estabelece mais claramente seus limites. Entre os nobres que se trancam num castelo para fugir à peste (na companhia das mais belas camponesas da região...) há um ou outro homem íntegro entre os aldeões, há homens mesquinhos, mas fica claro que a encarnação maior do mal está entre os depravados poderosos. E a própria Morte, que se considera imparcial, vem cobrar do príncipe Próspero (Adrian Paul) seus abusos, ao pretender escolher quem vive e quem parte. As pretensões filosóficas do filme às vezes o fazem meio arrastado, mas o simpático elenco ajuda a compensar: Jeff Osterhage é o bom chefe da guarda; a bela Clare Hoak é Julietta, uma casta camponesa que vira a cabeça do príncipe; Tracy Reiner — filha de um diretor, Rob, e neta de outro, Carl Reiner — é a ciumenta Lucrécia, mulher (e meia-irmã) de Próspero; Patrick McNee é Machiavel, o velho tutor do príncipe, que quis ensinar-lhe o caminho da justiça. E não conseguiu: aproxima-se o momento de uma nova lição.*

O HORROR SUTI

Da história do horror na literatura à própria origem do horror cinematográfico, a importância de Edgar Allan Poe, um de seus autores mais influentes



Vincent Price em A Mansão do Terror, *de 1961 (acima) e em* A Orgia da Morte, *de 1964 (à esquerda), ambos dirigidos por Corman. Abaixo, Bela Lugosi em* The Black Cat *(1934)*

L DE POE

O poder irresistível do sobrenatural floresceu na mitologia dos povos primitivos, repleta de monstros que produziam, pela sua simples evocação, um medo pânico entre os mais ingênuos — que os iniciados manipulavam, em seu benefício, com o uso de máscaras e a instituição de rituais. Nas sociedades antigas já houve um depuramento estético dessas narrativas religiosas na poesia e na tragédia, e uma emancipação da razão com o nascimento da filosofia.

O monoteísmo acabou por reunir os monstros dispersos pelo politeísmo na figura de um único e todopoderoso demônio. E, para a salvação dos fiéis das religiões infernais do Mal absoluto, os livros sagrados ofereceram-lhes um Deus igualmente centralizado, o deus único, que representa o Bem absoluto. A mentalidade popular resistiu, porém, à unificação de seus mitos, e esses persistiram no folclore, sob a forma de lendas, crendices, contos de fadas e de bruxas.

A partir do século XII, a Igreja passou a combater todos esses desvios da fé católica, voltando a assimilá-los à figura do demônio, especialmente nos séculos XV e XVI. Esse combate passou a ser o tema da literatura gótica, inaugurando, no século XVII, o gênero do horror.

Indiscutivelmente, o grande mestre da literatura de horror — aquele que mais sábia e sistematicamente explorou as possibilidades do gênero — permanece sendo o americano Edgar Allan Poe (1809/1849). Todo seu talento está a serviço da conquista da mente do leitor, capturando sua imaginação e fazendo-a trabalhar sempre no mesmo sentido: o de tirar as piores conclusões possíveis...

O cinema de horror sempre encontrou uma rica fonte de inspiração, desde seus primórdios, na obra de Poe. Raramente, porém, os filmes tirados de seus escritos seguiram fielmente o enredo original. Por isso, a maior parte dos contos e novelas de Poe continua "inédita" no cinema, que aproveitou alguns de seus temas, quando não apenas alguns de seus títulos, usando o nome do autor — definitivamente ligado ao universo do macabro e do fantástico — apenas como chamariz.

Uma das dificuldades de se adaptar literalmente as fábulas de Poe para a tela é que elas exigiriam um primoroso apuro visual, determinado por sua narrativa barroca, em que a *sugestão* — e não a monstruosidade explícita — desempenha o papel principal na elaboração do horror. Uma adaptação perfeita de Poe seria uma obra-prima de requinte plástico, na qual o sinistro aflorasse progressivamente entre as ruínas de uma mansão, das formas de uma mulher desejável, na luz crepuscular de uma paisagem deslumbrante.

Quase não há monstros na obra de Poe. Há, sim, fantasmas de mulheres mortas na flor da idade — Morella, Ligéia, Eleonora, Berenice, Madeline, Ulalume, Annabel Lee. Há cadáveres que se decompõem num instante — William Wilson, Waldemar, Vankirk. Há simbólicas encarnações da morte — a Morte Rubra, o Gato Preto. Há personagens sinistros: o Homem das Multidões. Mas a grande presença do horror em seu universo é marcada pelo sentimento de culpa, pela ansiedade necrófila, pelo tormento moral. Os personagens de "O Poço e o Pêndulo", de "O Coração Denunciador" ou de "A Queda do Solar de Usher" não experimentam tanto o terror em seus corpos quanto em suas almas. O Mal que os atinge é metafísico, ainda que motivado por ocorrências concretas.

O grande medo que Edgar Allan Poe cantou em prosa e verso foi o medo da morte — que constitui a própria matriz do gênero horror. Mas uma morte lenta, penosa, gradual, ocasionada por uma retirada progressiva do ar ou do espaço vital. Ele atinge o máximo na descrição da angústia de um condenado em "O Poço e o Pêndulo". Mas o tipo de morte que elegeu, quase como um modelo, foi o sufocamento. O medo de ser emparedado ou enterrado vivo é o medo mais explorado por Poe e pelos filmes inspirados em sua obra, desde 1914, quando um dos grandes precursores do cinema, David Ward Griffith, num notável interesse pelo fantástico, realizou *The Avenging Conscience*, adaptado não de um conto específico de Poe, mas dos grandes temas do emparedamento e do sentimento de culpa. Aí, Griffith procura tornar o mais realista possível o drama íntimo do protagonista, mas o excesso de sobreimpressões da película delata a pobreza dos recursos técnicos da época, para evocar o crime em toda a sua dimensão. O primeiro filme de Griffith fica apenas como uma curiosidade histórica.

Já *La Chute de la Maison Usher*, que Jean Epstein realizou em 1928, é um verdadeiro triunfo de adaptação: ele recria, através de uma cenografia surreal, o clima exato da sinistra novela "A Queda do Solar de Usher", fazendo a câmera percorrer corredores de cortinados que tremulam ao vento e ambientes iluminados por centenas de velas, que transformam quartos em câmaras fantasmagóricas.

Robert Florey assinou, em 1932, a primeira adaptação de "Os Crimes da Rua Morgue", escrito em 1841, e considerado o primeiro conto policial da história da literatura. Mas o filme *Murders in the Rue Morgue*, um dos primeiros trabalhos de John Huston como roteirista, não segue a história original. Muito criticado por isso à época, visto hoje o filme surpreende por seus maravilhosos cenários expressionistas, e pela interpretação de Bela Lugosi, como o Dr. Mirakle, dono do macaco que seqüestra a jovem Sidney Fox.

Em 1934, Edgar G. Ulmer realizou *The Black Cat*, o primeiro dos filmes em que Boris Karloff contracena com Bela Lugosi, e o melhor deles, na opinião da crítica americana. O argumento é muito vagamente inspirado no conto "O Gato Preto" — um dos mais inquietantes de Poe. O filme é brilhante ao criar uma atmosfera de pesadelo com cenários e locações bizarros, e possui um antológico duelo de interpretações entre os dois maiores astros do cinema de horror.

Karloff e Lugosi são também a principal atração de *The Raven*, de 1935, dirigido por Louis Friedlander, e que do poema de Poe só mantém o título sugestivo de "O Corvo", aproveitando, porém, a tortura de "O Poço e o Pêndulo" para o clímax final.

Na década de 40, o francês Jules Dassin adaptou "O Coração Denunciador" para a MGM. Este conto, um dos mais perfeitos dentre todos que Poe concebeu, também foi abordado pelo inglês Brian Desmond Hurst, diretor de *The Tell-Tale Heart*. Seu filme, lançado nos Estados Unidos como *A Bucket of Blood* (não confundir com o filme homônimo de Roger Corman realizado em 1959), teve sua estilização expressionista elogiada. Outra versão inglesa do conto, dirigida por Ernest Morris em 1963, transforma *The Tell-Tale Heart* numa história de amor e assassinato por ciúme, com os piores resultados.

Mais duas adaptações clássicas: no topo, o jovem Jack Nicholson em O Terror *(1963), de Roger Corman. Abaixo, Bela Lugosi no filme de Louis Friedlander,* The Raven, *de 1935*

Mas talvez a obra de Poe mais adaptada para o cinema seja mesmo "Os Crimes da Rua Morgue". Além da versão clássica de 1932, há *Phanton of the Rue Morgue* (1954), de Roy Del Ruth, cuja maior curiosidade é ter sido originalmente rodada em terceira dimensão; *Murders in the Rue Morgue* (1971), de Gordon Hessler, que modifica a intriga e abusa das cenas de violência; e *Murders in the Rue Morgue* (1986), de Jeannot Szwarc, realizada para a televisão, mas muito bem produzida.

Entre as mais originais adaptações de Poe para o cinema encontra-se o filme de episódios *Histórias Extraordinárias* (*Tre Passi nel Delirio*), em que Roger Vadim, Louis Malle e Federico Fellini incursionam pelo universo do horror. O episódio mais interessante é, sem dúvida, *Toby Dammit*, de Fellini, uma leitura pessoal e delirante do conto humorístico "Nunca Aposte Sua Cabeça com o Diabo".

E nenhum cineasta ligou tanto seu nome ao de Edgar Allan Poe quanto Roger Corman. Ele realizou um verdadeiro ciclo de adaptações, sendo que algumas delas englobam dois ou mais contos. Como sempre, não são muito fiéis. Mas, geralmente escritas por Richard Matheson, bem fotografadas e encenadas, *House of Usher* (no Brasil, *O Solar Maldito*, 1960); *The Pit and the Pendulum* (*A Mansão do Terror*, 1961); *The Premature Burial* (*Obsessão Macabra*, 1962); *Tales of Terror* (*Muralhas do Terror*, também de 1962); *The Tomb of Ligeia* (*O Túmulo Sinistro*, 1963); *The Raven* (*O Corvo*, ainda 1963) e *The Mask of Red Death* (*A Orgia da Morte*, 1964) possuem qualidades raramente encontradas nas modernas produções de horror. Nas recentes revisões da obra de Corman, esse prolífico cineasta, famoso por rodar filmes em prazo recorde, reutilizando cenários e atores numa espécie de rodízio de produção, só tem conquistado novos admiradores. Sem dúvida, com suas adaptações estilizadas, espetaculares e suntuosas das obras de Poe, Corman já tem um lugar assegurado no cinema de horror, cada vez mais carente de poesia e imaginação.

Luiz Nazário

TRANSAMÉRICA

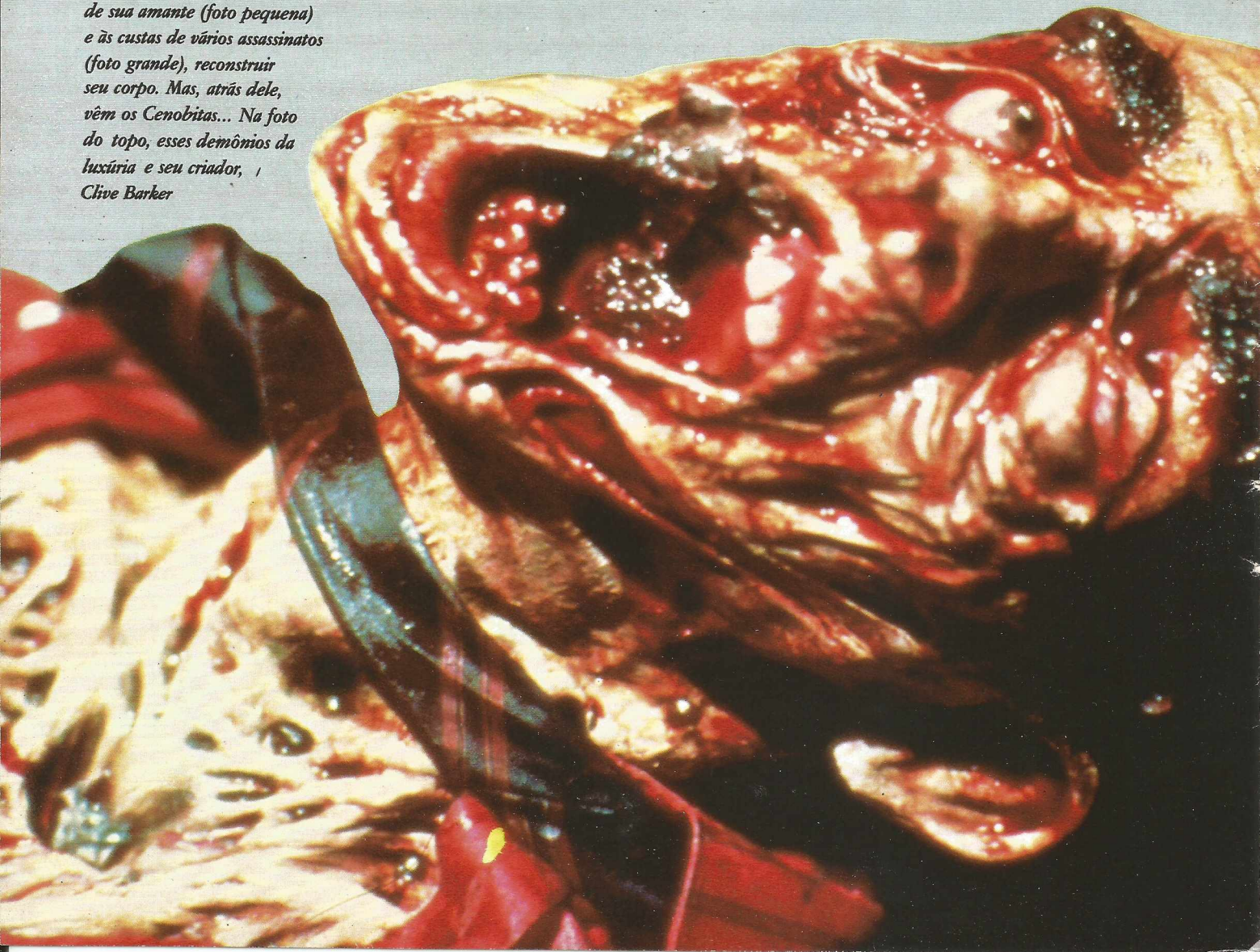
FM 100,1

SÃO PAULO

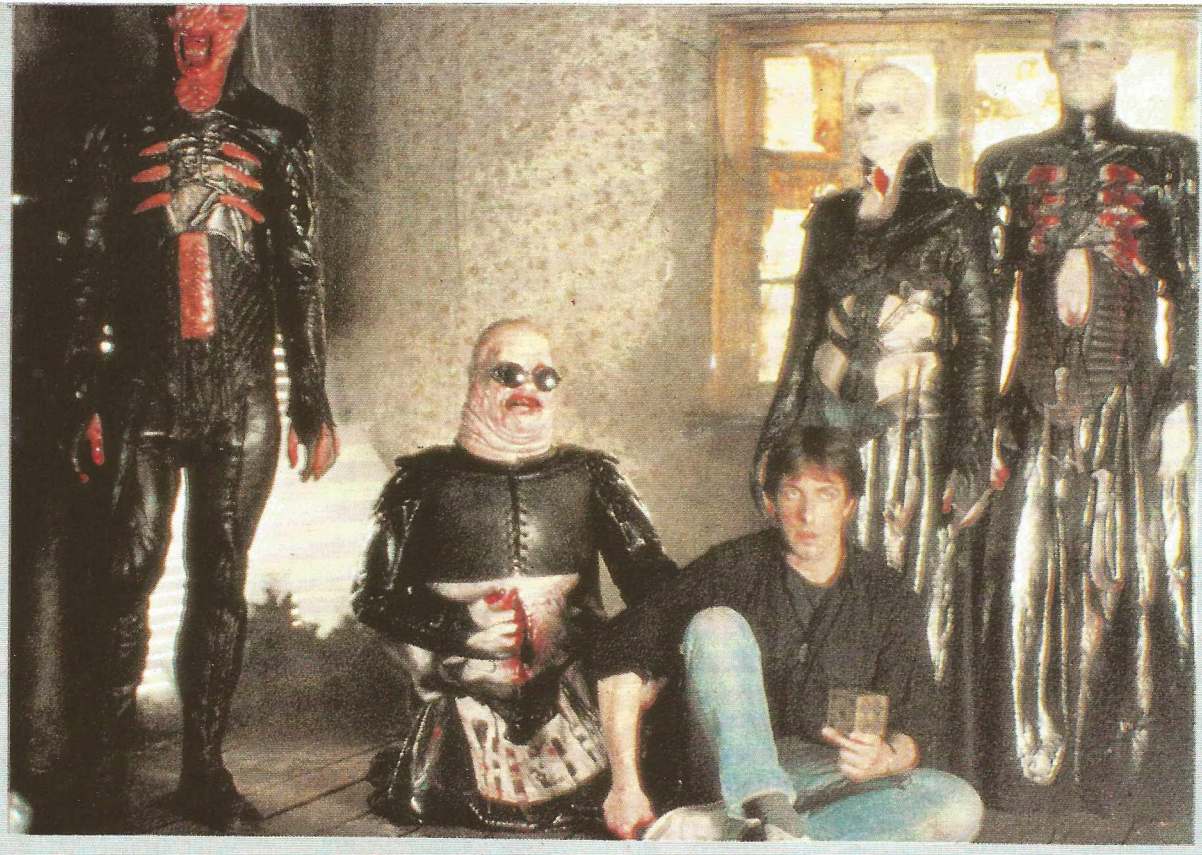
HELLRAISER

O HORROR EXPLÍC
DE CLIVE BARK

Em Hellraiser, *um morto volta do além para, com a ajuda de sua amante (foto pequena) e às custas de vários assassinatos (foto grande), reconstruir seu corpo. Mas, atrás dele, vêm os Cenobitas... Na foto do topo, esses demônios da luxúria e seu criador, Clive Barker*



ITO
ER



"As forças das trevas, as criaturas que são tidas por moralmente repugnantes, são de fato as que amamos verdadeiramente. O que esperamos do público é que ele aclame os monstros. Sempre amei os demônios, os vampiros... É por isso que não gosto dos filmes de horror dos anos 50: perde-se muito tempo esperando o monstro, que só chega cinco minutos antes do fim. Eu quero celebrar o bizarro". **Palavras de Barker, escritor, cineasta e nova sensação do terror, que chega ao Brasil (com dois anos de atraso) através de seu primeiro longa-metragem**

Para o cultuado artesão de pesadelos Stephen King, ele é "o futuro do horror". O não menos diabólico Ramsey Campbell, autor de alguns contos de terror verdadeiramente magistrais, disse que "não acreditava mais ser possível reagir violentamente a histórias de medo, mas seus livros me perturbam". Tanto um quanto o outro se referem ao escritor britânico — nascido em Liverpool, terra dos Beatles — Clive Barker, cujos romances e novelas de horror injetaram hemoglobina em um gênero ameaçado de inanição. A ficção de Barker, centrada no grotesco, é visceral ao extremo, contendo sexo e violência explícitos. Ele abusa de sangue, carne destruída e despedaçada, sadomasoquismo e deformidade física, e tais exageros têm sido alvo de ataques de muitos críticos, que o consideram oportunista. Mas Barker apela para a razão, alegando estar afinado com os novos tempos, em que tudo é permitido: "É preciso oferecer às pessoas qualquer coisa que seja verdadeiramente inédita", argumenta ele. Segundo o novo mestre do medo, é errôneo supor que seus leitores o saboreiem unicamente para deliciar-se com suas visões de um horror inominável. "Seria como se eles assistissem a uma representação do rei Lear apenas para ver os olhos de Gloucester serem arrancados", arremata.

Fotos Paris Filmes

A respeito de *Hellraiser* (corretamente subtitulado no Brasil como *Renascido do Inferno*), filme que marcou sua estréia na direção em 1987 e que só agora é lançado no país, Barker disse que "desejava alcançar os limites do gênero". Distribuído no Brasil pela Paris Filmes, *Hellraiser* junta dois ingredientes comuns às macabras alucinações de Barker — perversão e paixão destrutivas. Uma semana depois de sua estréia, em Londres, o filme arrebatava calorosos elogios da críti-

ca, batendo recordes de bilheterias em muitas salas.

"*Hellraiser* não é um filme fantástico comum", observa Barker. "Como os verdadeiros filmes do gênero, ele inquieta, perturba e tira a tranqüilidade do público." E ainda: "*Hellraiser* é um filme sobre o desejo e, mais particularmente, sobre o desejo sexual. É, sobretudo, um filme de amor, no qual o horror é plenamente justificado". A personagem central é uma mulher, Julia (excelente interpretação da atriz britânica Clare Higgins), a qual, na ânsia de expandir os limites do prazer, traz de volta do além o amante, Frank (Sean Chapman), que pela mesma razão (transgredir os limites do prazer carnal) fora condenado a uma temporada no inferno, e a conviver com os Cenobitas, terríveis criaturas que extraem sua força do lancinante sofrimento da carne alheia. Trata-se de sadomasoquismo em estado puro. Numa das cenas mais impressionantes, já quase no final, Frank é amarrado a correntes que lhe dilaceram a carne, mas ainda tem tempo de murmurar (em indescritível êxtase) "e Jesus chorou", antes de ser trucidado e de espalhar sangue e vísceras pra todo lado.

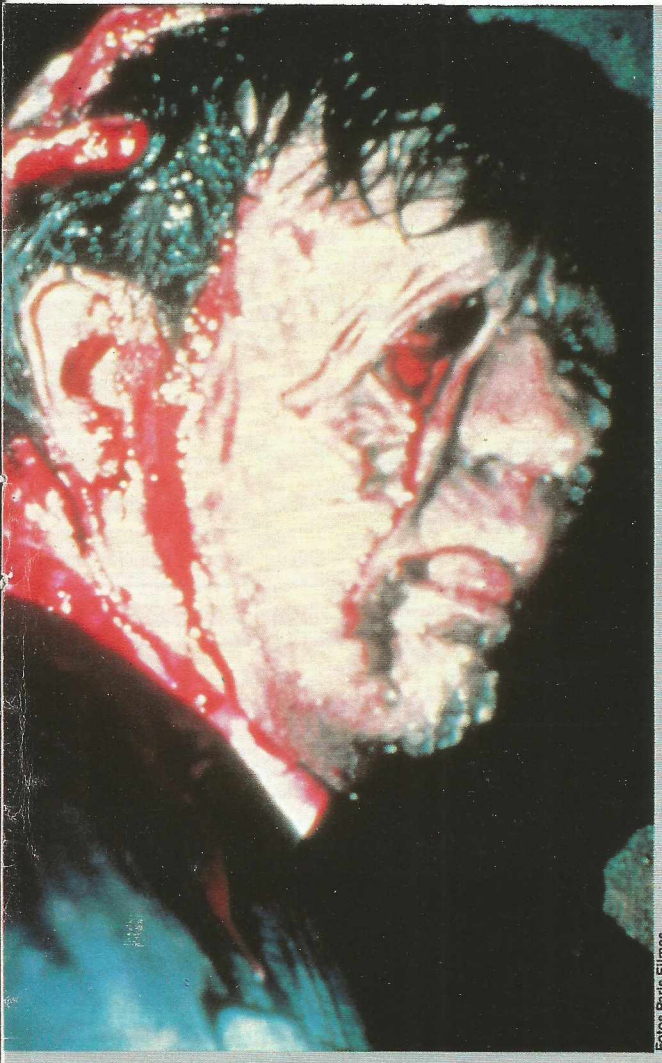
Produzido pela New World Pictures, a partir de uma novela (*The Hellbound Heart*) do próprio Barker, o filme não economiza em seqüências repulsivamente sangrentas. A seqüência da ressurreição de Frank é digna de figurar em qualquer manual de escatologia, tal o realismo nauseabundo que denota o excelente trabalho de maquilagem do mago Bob Keen (que recebeu de Barker a ordem de transgredir tudo o que havia sido feito no gênero até então). Keen precisou empregar maquilagens diferentes à medida que Frank, extraindo a força vital dos corpos que lhe são oferecidos pela amante assassina, vai recobrindo com pele sua carcaça, que, inicialmente, apresenta-se sob a forma de uma pasta sangrenta maldotada de nervos, músculos e ossos. Aqui, mais do que nunca, cabe a máxima do filósofo alemão Schelling, segundo a qual "sinistro é o que devia permanecer oculto e, não obstante, veio à luz". A frase aplica-se com perfeição à obra de Barker, toda ela calcada na ambigüidade da relação prazer/dor, amor/morte, beleza/fealdade.

Barker fez sua estréia na literatura horrorífica em 1984, quando surgiram na Inglaterra, pela Sphere Books, os três primeiros volumes de suas novelas, reunidas sob o sugestivo título de *Books of Blood* (*Livros de Sangue*). O sucesso foi imediato e de lá para cá este bacharel em filosofia e literatura inglesa, que chegou a escrever peças (*The History of the Devil*; *Frankenstein in Love*; *The Secret Life of Cartoons*, uma espécie de versão perversa de *Roger Rabbit*) para obscuras companhias teatrais, só conheceu fama e fortuna. Ele assinou recentemente um contrato milionário com o magnata da imprensa Rupert Murdoch, que comprou os direitos de publicação de seus futuros romances. Na França, a editora Albin Michel lançou os dois primeiros volumes de *Books of Blood* e deverá lançar em breve *Weaveworld* e *Cabal*, os dois últimos petardos literários do escritor, que teve seu primeiro romance, *The Damnation Game* (traduzido como *O Jogo da Perdição*), publicado no Brasil.

"Detesto essas histórias de horror que terminam bem e deixam o leitor seguro e tranqüilo; minha intenção é entrar em sua cabeça e fazer os maiores estragos possíveis." São palavras do próprio Barker, que talvez expliquem a razão desse súbito sucesso. Há quem diga, porém, que o escritor fez um pacto com o diabo — enquanto outros sustentam que ele é o próprio.

Felizmente, folclore à parte, existem explicações mais racionais para o fenômeno. Na opinião de um crítico, Barker trouxe ao gênero um novo alento pelas suas perversidades e sanguinárias visões de um mal onipresente, em que o horror está sujeito à fascinação. A exemplo de H.P. Lovecraft, o mal em Barker converte-se em putrefação do cosmos, com uma única diferença — seus seres demoníacos são, muitas vezes, menos nefastos do que os representantes da ordem.

A Barker não atrai a tradicional luta entre o Bem e o Mal. Ao contrário de cultores contemporâneos do gênero, como Stephen King e D.R. Koontz, que se fixam num esquema mais tradicional — no qual os heróis são confrontados com a besta, tida como uma ameaça aos valores institucionalizados —, Barker prefere inverter os dados. Dessa forma, nele o monstro não mais exerce um caráter negativo, de oposição — ele existe, pura e simplesmente, e é preciso aceitá-lo e compreendê-lo. No escuro universo desse amante das trevas, a pior maldade esconde-se, muito freqüentemente, por detrás de uma máscara de humanidade, e até o mais terrível monstro tem alma. Os representantes da sociedade, que na maioria dos filmes e livros de horror são encarnados pelas autoridades, os porta-vozes da ordem estabelecida, não raro se mostram aqui modelos de depravação moral. E se para Barker não há horror indizível, também é verdade



Fotos Paris Filmes

À esquerda, Frank (interpretado na forma humana por Sean Chapman, e como monstro por Oliver Smith) com mais uma vítima. Seu irmão Larry (Andrew Robinson) e a sobrinha Kirsty (Ashley Laurence) tentarão escapar

que muitas de suas histórias são recheadas com generosas fatias do mais insólito humor. Ou não seria o humor um parente próximo do horror?

Seja como for, há até mesmo quem justifique os exageros sanguinolentos de Barker, argumentando que esses excessos literários não são tanto de um indivíduo mas de uma nação. Segundo essa explicação, o horror na Inglaterra tem uma longa tradição, e estaria alicerçado no inconsciente coletivo do povo inglês. Até mesmo respeitáveis e insuspeitos livros para crianças inglesas ornamentam-se com imagens que fariam tremer de medo toda boa mãe de família. Ainda de acordo com essa idéia, o pavor em Barker reflete, por meio de seus excessos, um aspecto essencial da sociedade inglesa — a rígida divisão de classes. Dessa forma, a transgressão do fantástico horrorífico em Barker marcaria a passagem de um personagem de uma classe a outra. Apesar de que, no caso específico de Barker, fosse mais conveniente falar em mundos, seitas ou reinos diferentes. Em *Hellraiser*, por exemplo, é evidente a oposição entre aqueles que possuem e os que não possuem o prazer.

Até passar à direçao, com *Hellraiser*, Barker nunca havia chegado perto de uma câmera, embora fosse um fã incondicional dos filmes de horror, principalmente os da Hammer (produtora britânica especializada em vampiros, lobisomens e múmias). Sua relação com o cinema limitara-se à de mero fornecedor de textos. Em 1985, George Pavlou (realizador de videoclipes) levou às telas um roteiro original de

Inspirado no figurino masoquista, o Cenobita "trincador" (Nicholas Vince) é uma pavorosa aparição que bate os dentes todo o tempo. Doug Bradley é o líder Pinhead, *ou cabeça-de-prego*

Barker, *Underworld*, que foi malhado pela crítica, apesar de ter conhecido algum sucesso em festivais dedicados ao cinema fantástico. Algum tempo depois, Barker adaptava para o mesmo Pavlou uma das novelas contidas no terceiro volume de *Books of Blood* — *Rawhead Rex*, uma história de monstros, que perdeu muito de sua originalidade na transposição para o celulóide. A esses sucessivos fracassos somou-se a insatisfação de Barker com os descaminhos do gênero, que considera banalizado de um modo infantil, o que fez com que decidisse empunhar a câmera na realização de um filme que respeitasse a integridade de seus textos.

O sucesso de *Hellraiser* levou, como sempre acontece nesses casos, a uma seqüência, *Hellbound: Hellraiser II*, realizada praticamente pela mesma equipe. A diferença é que dessa vez a direção ficou a cargo de Tony Randel, um ex-aluno de Roger Corman, enquanto Barker atuou como produtor executivo. Essa segunda parte, além de mais sangrenta (poucos espectadores ficarão insensíveis à ressurreição de Julia, vivida novamente por Clare Higgins, emergindo de um lodaçal de sangue), é provocativamente mórbida (as cenas de amor entre o vilão, doutor Channard, e uma descarnada Julia situam-se nos limites do grotesco), colocando em cena um novo Cenobita e concentrando a ação quase que inteiramente no domínio das terríveis criaturas.

Nas palavras de um crítico, se o primeiro *Hellraiser* não é mais do que uma excursão ao inferno, o segundo é uma estadia sem direito a volta. Barker e Randel conceberam o domínio dos Cenobitas como um intrincado labirinto margeando um imenso platô central, no qual Leviatã — o monstro do Caos, na forma de uma gigantesca caixa — reina absoluto. Os efeitos especiais, mais uma vez sob responsabilidade da Image Animations, de Bob Keen, são excelentes, e o filme possui seqüências de grande impacto visual. No entanto, o roteiro assinado por Peter Atkins é frouxo e inconsistente, tornando a trama um tanto confusa.

O filme que dá forma final à trilogia, *Hellraiser III: Hell on Earth*, está em fase de rodagem, mas antes o público conhecerá os seres subterrâneos de *Nightbreed*, que marca o retorno de Clive Barker à direção. Adaptado por ele mesmo de seu romance *Cabal*, o filme tem como atração adicional a presença de David Cronenberg (*Videodrome*, *A Mosca*) em sua primeira aparição efetiva como ator (anteriormente ele fizera pequenas pontas em seus filmes e nos de amigos, como em *Um Romance Muito Perigoso*, de John Landis). Aqui ele é o doutor Decker, um psiquiatra que, após mostrar a um paciente as fotos de uma série de assassinatos hediondos, o aponta como responsável pelos crimes. Perseguido pela polícia, o pretenso assassino refugia-se numa cidade subterrânea, habitada por uma raça de seres mutantes que o protegem. Mais uma vez, trata-se de inverter a ordem das coisas. Segundo Barker, o filme foi concebido como uma celebração do bizarro. Ou, de acordo com suas próprias palavras, "uma tentativa consciente e deliberada de dar uma idéia positiva de todas essas criaturas que são habitualmente menosprezadas pelo cinema e pela vida". E, na verdade, a equipe encarregada dos efeitos especiais criou mais de 132 criaturas diferentes para *Nightbreed* que, não por acaso, vem sendo aclamado pelos produtores como o maior filme de monstros de todos os tempos.

Fotos Paris Filmes

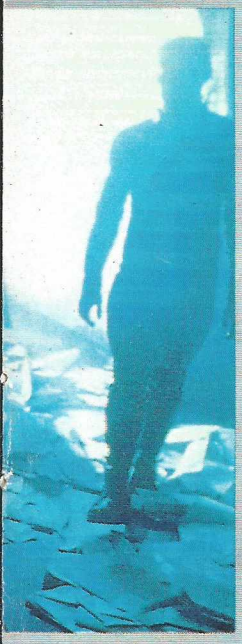
Acima, duas cenas de **Hellbound**, *continuação de* **Hellraiser**, *em que se visita o inferno cenobita e em que novas aparições do mundo dos mortos vêm pedir socorro aos vivos.*

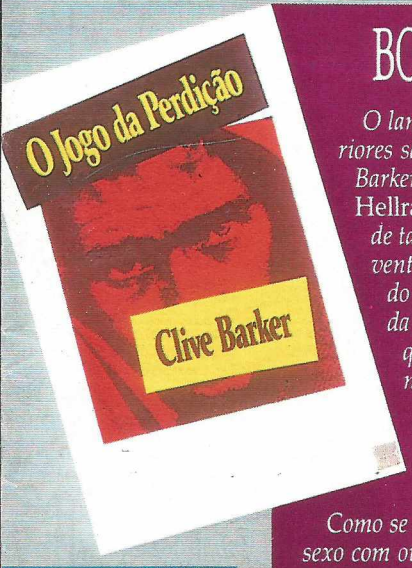
Para o futuro, os projetos de Barker incluem a rodagem de um filme baseado no conto *Son of Celluloid*, que integra a coletânea *Books of Blood*, além da segunda parte de *Nightbreed*.

Esse crescente flerte com o cinema não significa, porém, que Barker, também um ilustrador de talento, pretenda parar de escrever. "Escrever", diz ele, "é estar engajado num exercício de poder, o jogo consistindo em possuir literalmente os leitores, ainda que somente por um certo tempo". Ao contrário, seus livros estão cada vez mais elaborados, pois, afinal de contas, há coisas que não se pode colocar em películas.

Paulo Capuzzo

Kirsty e a chave de entrada do inferno: um **puzzle** *de aparência inocente mas de poderes demoníacos, que dá acesso à dimensão dos Cenobitas*





BOM NAS TELAS, AINDA MELHOR FORA DELAS

O lançamento de O Jogo da Perdição, *primeiro romance do autor (seus três livros anteriores são de contos) e o único disponível no Brasil, permite comparar o Barker escritor e o Barker cineasta. Com vantagem — por enquanto — para o primeiro. Se o assustador* Hellraiser *das telas até poderia, por seus excessos, ser confundido com o terror oportunista de tantos diretores,* O Jogo *é um romance longo (quase quinhentas páginas) porém envolvente, que suscita, desde já, comparações com os mestres do gênero. Trata-se da história do guarda-costas Marty Strauss, recrutado da prisão para atuar a serviço do magnata da indústria farmacêutica Joseph Whitehead. Parece bom negócio, até Marty descobrir que as ameaças a Whitehead, o "Howard Hughes" da Inglaterra, recluso e misterioso, não vêm exatamente do mundo dos vivos...*

Sem ser obsessivo como Lovecraft, por exemplo (o "segredo" que dá vida aos mortos sequer é bem explicado, ao contrário dos rituais longamente esmiuçados nos clássicos livros do americano), Barker dá verossimilhança a situações abomináveis, injetando sedução e até lirismo no terror mais escabroso.

Como se sente um zumbi? E um invasor de mentes puritano, quando a mulher que possui faz sexo com outro homem, no mais inesperado ménage à trois? *Com duzentos anos de contextos históricos e geográficos definidos (ao contrário do impreciso* Hellraiser*) e uma dúzia de personagens bem aprofundados — ladrões, magos, jogadores, crentes, heroinômanos —,* O Jogo da Perdição *credencia Barker como o melhor escritor de horror nascido neste século. E tão bizarro que até o mais prosaico* happy end *da história parece transgressivo. Abaixo, um trecho do livro.*

A terceira cabeça rolou na neve; e a quarta. Um soldado riu. O sangue soltava fumaça. O cheiro de carne era apetitoso para um homem que há uma semana não comia.

— Não estou perdendo nada — continuava Mamoulian, à guisa de prece. — Tive uma vida inútil. Se acabar aqui, o que importa?

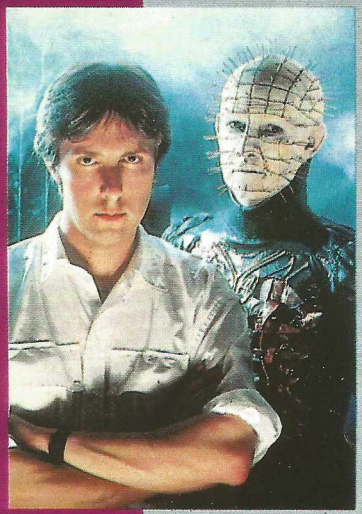
O prisioneiro à sua esquerda era jovem, não mais de quinze anos. Um tambor, imaginou o sargento. Ele chorava silenciosamente.

— Olhe só para aquilo — disse-lhe Mamoulian. — Nunca vi deserção igual!...

Fez um sinal com a cabeça na direção dos corpos esparramados no chão, que começavam a ser abandonados pelos parasitas. Pulgas e piolhos, percebendo que o hospedeiro não vivia mais, arrastavam-se e saltavam da cabeça e do corpo, ansiosos para encontrar nova morada antes que o frio os matasse.

O garoto olhou e sorriu. O espetáculo lhe serviu de diversão no momento em que o carrasco se colocou perto dele e desferiu o golpe mortal. A cabeça saltou; o líquido quente atingiu o peito do sargento.

O JOGO DA PERDIÇÃO — *Clive Barker — Trad. de Aulyde Soares Rodrigues — Ed. Civilização Brasileira, 468 págs.*



O escritor e diretor Barker e sua criação: o sucesso de uma série, a caminho de seu terceiro episódio

NAVIGATOR

PEREGRINOS DO TEMPO

Num raro exemplar do cinema fantástico neo-zelandês, uma fascinante aventura através dos séculos e rumo ao outro extremo da terra. O diretor é o premiado Vincent Ward

Fotos Art

Connor (Bruce Lyons) confronta o tempo e o progresso (foto grande na página oposta) para alcançar a mítica catedral. Griffin (Hamish McFarlane) é o profeta-mirim

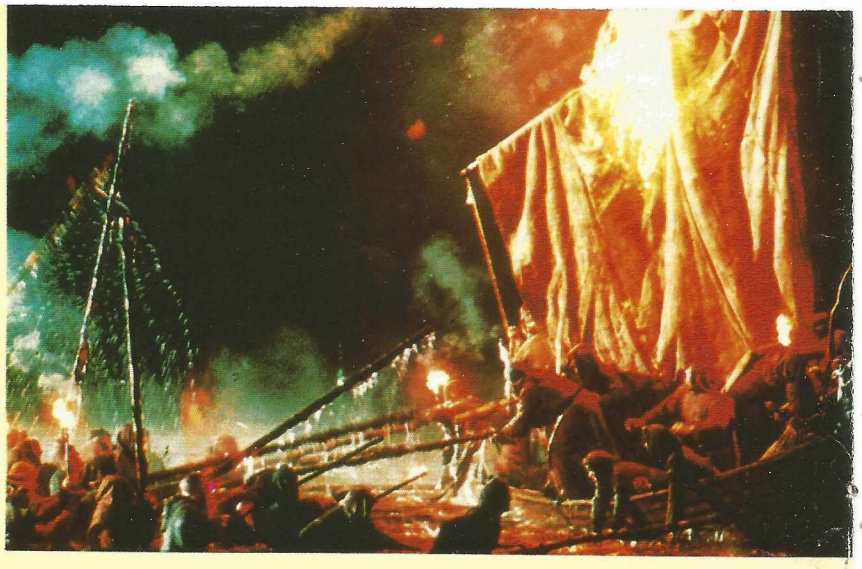
"Quem sonha, vive esfarrapado e delira nos braços da morte" — é o que reza a sabedoria popular de uma dessas aldeias ancestrais que foram arrastadas pela poeira dos tempos. Como os alucinados habitantes dessa comunidade medieval, o cineasta neozelandês Vincent Ward sonhou bem alto em seu projeto: engendrar um filme sobre uma expedição no tempo, que viaja (num piscar de olhos) da sombria Idade Média até o ano de 1988. *Navigator* é fundamentalmente um filme sobre a fé, a esperança e a possibilidade de o sonho alterar a ordem concreta das coisas. Ou, como declarou o próprio diretor: "A fé e a esperança são pré-requisitos para a ação e a mudança. Basicamente, eu queria ver o século XX com olhos medievais. É como se os demônios de nosso mundo contemporâneo — os monstros tecnológicos da destruição — pudessem ser previstos nos pesadelos dos homens da Idade Média. Um sonho de inferno, surgindo da vida medieval, que era triste e sem cor". Esse sonho começa em Cumbria (Grã-Bretanha) no ano de 1348. Griffin (o fascinante Hamish McFarlane, de apenas 11 anos, recrutado por Ward numa escola), um garotinho de nove anos, sonha com uma cidade celestial, sua grande catedral e seu campanário. A aldeia em que vive padece nas garras da Peste Negra. O terror e a pestilência atacam, iluminados pela lua cheia. "Os homens, acuados, viraram animais", gritam os mineiros de Cumbria, amedrontados com o poder ceifador da praga.

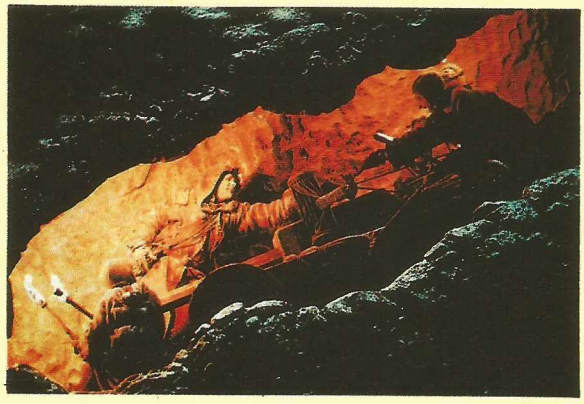
Griffin revela ao irmão Connor (Bruce Lyons) o seu sonho, que seria a única possibilidade de salvação: "Colocar uma flecha em uma catedral distante, antes do amanhecer". O garotinho parte para a empreitada transtemporal ao lado de outros aldeões: Connor, Searle, Ulf, Martin e Arno — o homem de um braço só. Chegam a uma caverna soturna que dá acesso a um outro lugar, um outro tempo. Cumpre-se a profecia. Saem do outro lado do globo terrestre, na Nova Zelândia... em plenos anos 80. O grupo de agourentos e supersticiosos mineiros medievais vaga entre

avenidas, automóveis e luzes fluorescentes de uma cidade moderna. O fascínio é chocante ao avistarem os postes como se fossem "mil archotes" da infinita e hostil cidade.

O garoto Griffin continua profetizando: "Um de nós morrerá na catedral". Os crentes trabalhadores medievais procuram uma fundição seguindo o cheiro de ferro queimado. Encontram uma, fazem amizade com os solidários ferreiros, que em princípio os confundem com "hare krishnas". E a expedição parte para a delirante tarefa de vencer a praga, atordoada pelo ruído do mundo contemporâneo, que tentam decifrar. Ward joga pesado com a câmera, num trabalho de vigorosa plasticidade. Seu estilo é contundente e forte visualmente, apesar das escorregadas freqüentes em resoluções obscuras de seqüências. Ele capta com extraordinária energia (em travellings alucinados) o clima de delírio místico que a trama sugere.

Navigator é uma fábula febril e estranha. Mais do que simplesmente narrar uma viagem no tempo, o diretor neozelandês se ocupa em construir alguns paralelos entre os séculos XIV e XX, "ambos calamitosos", segundo ele próprio. A relação mais explícita dessa calamidade é trabalhada pela ligação (inevitável e nada original) entre a Peste Negra e a Aids (comentada pela tevê em imagens de 1988), a verdadeira "peste" atual. Sem mencionar as guerras avassaladoras de ambas as épocas. Nos paralelos de Ward, há um quê de nacionalismo — Cumbria e Nova Zelândia são rincões pequenos e isolados, à margem do resto do mundo, mas portadores de "revelações" fundamentais para a raça humana. Ward (nascido em 1956) tem em seu currículo o curta *A State of Siege* e *In Spring One Plants Alone*, premiado no festival de Chicago de 1982. *Navigator* (filmado em quatro anos) sucedeu ao premiado *Virgil* (1984), sobre a solidão de uma criança, ambos produzidos pelo australiano John Maynard numa co-produção Nova Zelândia/Austrália. Dado curioso: os protagonistas de *Navigator* e *Virgil* são crianças. Ambas as obras têm morais cristalinas, vulneráveis e infantis, e está nisso, em grande parte, o encanto delas.





Três momentos na travessia da Terra e do tempo: a Cumbria antiga, a caverna e a chegada a um mundo estranho. Ulf (Noel Appleby) tenta atravessar uma highway

Entre a Cumbria e a Nova Zelândia, uma jornada de fé e revelações

Num projeto fotográfico elaboradíssimo (a cargo do competente Geoff Simpson, vindo de documentários e que atuou em *Mad Max II*), a Idade Média é representada em azul. Um azul secular e enigmático. Ao passar para o mundo moderno, o leque de cores é ampliado numa perspectiva pictórica (segundo Ward) ainda medieval. O azul é constantemente pincelado com alaranjados fortes, numa estética repleta de tochas, sóis, metais fundidos e sombras. As luzes queimam um pouco a modorra mística de um mundo que sucumbe à beira do abismo. A fotografia é uma das responsáveis pelo misterioso sabor do filme, eficiente apesar de seus inocultáveis defeitos de roteiro e da narração confusa. A outra responsável é a brilhante trilha sonora, assinada pelo iraniano Davood Tabrizi, que fez intensa pesquisa de sonoridades medievais, sobretudo de origem celta. Uma massa sonora compacta domina o filme desde as primeiras imagens. Coros possantes e gaitas tradicionais lideram uma música primitiva e incisiva, comentário ideal para essa aventura visionária.

Antonio Querino Neto

Fotos Art

NÃO PERCA O SEU RUMO
VÁ DIRETO À:

Atendimento Vip
Entrega para todo Brasil via Sedex
Grande variedade de títulos
Condições especiais de pagamento

- ABRIL VÍDEO
- ALVORADA
- AMÉRICA
- CIC
- COLUMBIA
- HERBERT RICHERS
- GLOBO VÍDEO
- MGM
- TEC HOME
- WARNER HOME VÍDEO

E MUITAS OUTRAS

Av. Conselheiro Carrão, 2094 - São Paulo - Tel.: (011) 217-4989
Filial na Baixada Santista - R. Frei Gaspar, 739 - Conj. 109 - CEP 11.310 - Fone: (0132) 68-1443
São Vicente - SP

WARLOCK
EXTERMINADOR DO PASSA

O diretor Steve Miner também adere ao tema da viagem do tempo, num duelo entre dois magos que se transforma em triângulo

Nada se cria, tudo se copia. O que poderia ser um veredito rápido e fulminante para *Warlock*, de Steve Miner, acaba se tornando um tipo de elogio. O humor embutido nesse pequeno compêndio de magia negra dá substância a um bom exemplo de cinema B.

A história poderia ser rebatizada como "O Exterminador do Passado", por suas ligações com o filme de James Cameron. A ação começa em 1691, na Boston puritana, quando um bruxo (o "warlock" do título, interpretado por Julian Sands) está para ser executado. Desafiando seu captor, Redferne (Richard E. Grant), o feiticeiro sem nome, é transportado pelas forças do mal para a Los Angeles dos anos 80. Uma vez instalado, ele começa sua missão de reunir as três partes do Grand Grimoire, a bíblia do demônio, com a qual inverterá o rumo da criação.

Limpando seu caminho, o bruxo lança uma maldição de envelhecimento na garota Kassandra (Lori Singer, de *Footlose*, caracterizada como uma Daryl Hannah 2). Pior para ele — deu uma aliada para Red-

Acima, Kassandra (Lori) e Redfern (Grant), segurando a rosa-dos-ventos que usarão para atingir o Warlock (Sands, voando, à direita). À esquerda, o bruxo. Na foto maior, uma de suas vítimas

Fotos Paris

DO

ferne, que também ressurge no século 20 disposto a terminar o serviço iniciado três séculos antes.

Com o primeiro *A Casa do Espanto* e as seqüências 2 e 3 de *Sexta-Feira 13* no currículo (bem como a comédia *Uma Escola Muito Louca*, com C. Thomas Howell), o diretor Miner já teve oportunidade de trabalhar com efeitos especiais melhores que os de *Warlock*. É fácil perceber a economia de materiais. Na melhor tradição do terror de baixo custo, Miner contorna pelo roteiro as dificuldades técnicas, aplicando soluções cômicas.

Todas as estratégias de caça ao bruxo, pesquisadas entre ocultistas, surgem no filme como modos mágicos de culinária e *bricolage*. Há um método de localizar um ser maléfico pela combinação de leite coalhado, suor de cavalo e um bolo que não quer crescer. Ou um estilo vodu de atrasar os passos do feiticeiro fincando pregos em suas pegadas.

Miner contou com atores nos papéis centrais que sustentam com competência o clima de duelo. O inglês Sands (que também trabalhou em *Uma Janela para o Amor* e *Gothic*) faz um bruxo sofisticado e cruel, figura que se opõe totalmente ao rude caçador interpretado pelo suazilandês Grant (de *Como Fazer Carreira em Publicidade*).

Se o filme não vai além do que apresenta, é porque Miner não ousa mais em certos aspectos da atuação dos duelistas, e Lori Singer também não convence como velha. Há também pelo menos duas lacunas sutis no roteiro (afogadas pela ação) e uma sugestão de querer se fazer um cult-movie, espalhando detalhes como o carro de Kassandra (um Corvair 1961, a data invertida do início do filme).

Em compensação, o autor do roteiro, D. T. Twohi, consegue um final que escapa a um óbvio confronto do tipo de *O Corvo* (de Roger Corman), e dá ao herói do bem uma vantagem apenas relativa. É o bastante para justificar uma olhada nesse truque esperto contra a inflação dos efeitos especiais.

Marcos Smirkoff

SET

CINEMA & VÍDEO

EDITORA AZUL

56330001 - Ed. 33 - Ano IV - Nº 3 - NCz$ 230,00

CHEGOU A VEZ DE TOM CRUISE

AOS 27 ANOS, O SÍMBOLO SEXUAL CONQUISTA A REPUTAÇÃO DE GRANDE ATOR EM **NASCIDO EM 4 DE JULHO** E DISPARA NA CORRIDA DO OSCAR

TUDO SOBRE O OSCAR 90

- QUEM PODE GANHAR
- AS ARMAS SECRETAS DA DISPUTA
- COMO FUNCIONA A ACADEMIA DE HOLLYWOOD

TUDO SOBRE O

OSCAR 90

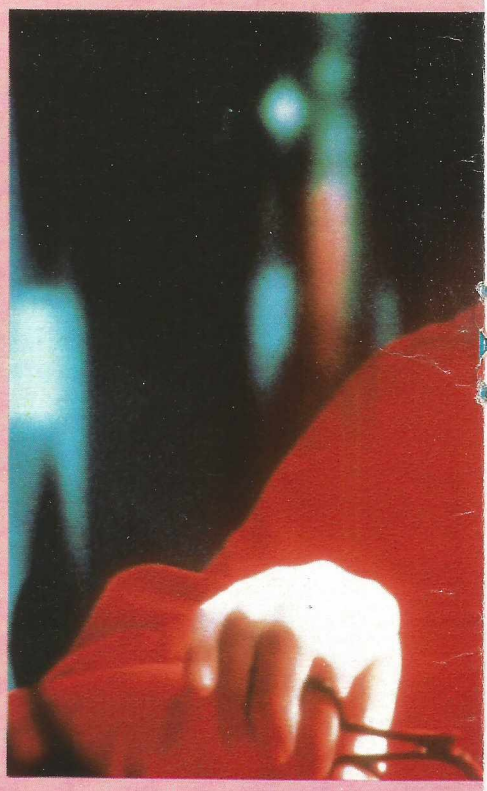
- OS BASTIDORES DA ACADEMIA DE HOLLYWOOD

EDITORA AZUL

NAS BANCAS

DAVID CRONENBERG

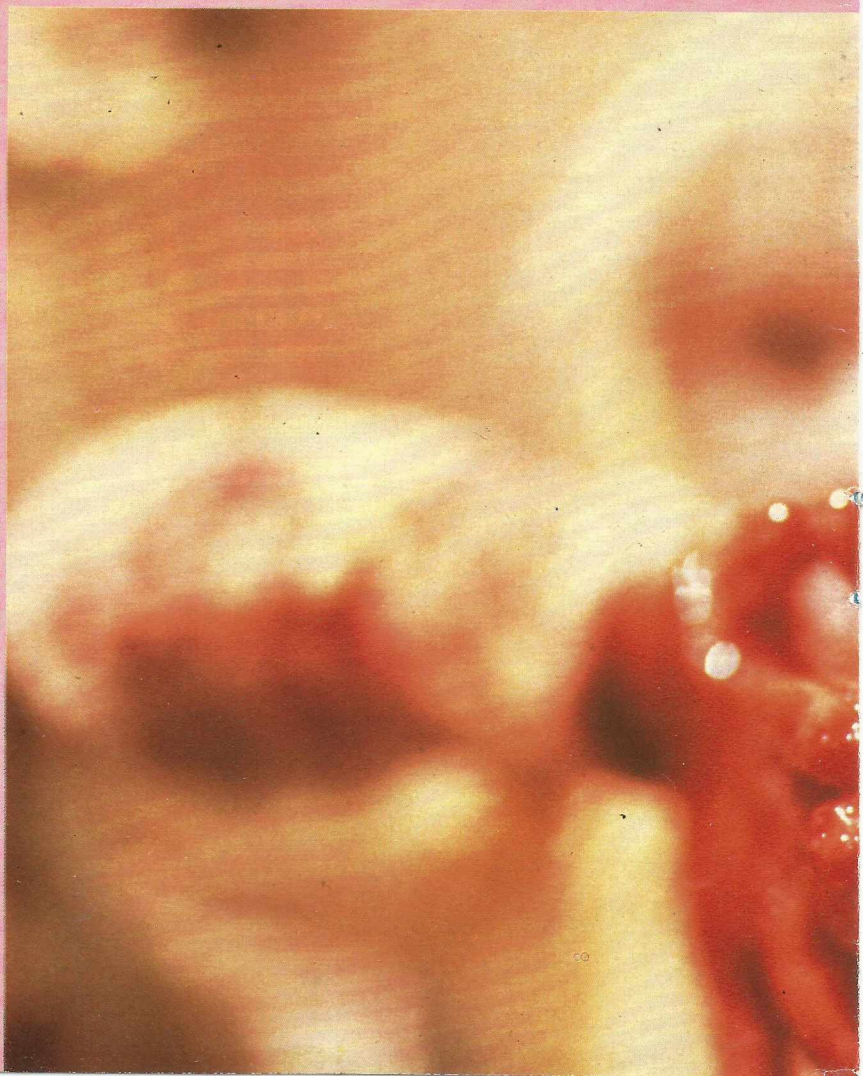
MAL SEM CURA



Foi principalmente a partir do sucesso de *A Mosca* que ele recebeu o merecido reconhecimento. Mas o diretor David Cronenberg já vinha de uma estranha meia dúzia de obras-primas do horror, em que o aspecto repulsivo (e ponha repulsivo nisso...) está a serviço de idéias das mais inquietantes

DB

Na foto pequena, Cronenberg (com o avental do médico que interpreta, em uma ponta) dirige as filmagens de A Mosca. *Na foto grande, uma criatura de* The Brood



Abaixo, um dos irmãos ginecologistas de Dead Ringers, *o Cronenberg mais recente. À direita, a Mosca em seu estágio terminal*

MK2

Top Tape

Fox

David Cronenberg nasceu em Toronto, Canadá, em 1943. Obcecado desde a infância pela entomologia, escreveu contos fantásticos, estudou Bioquímica e Biologia, e graduou-se em Literatura, antes de dedicar-se ao cinema. Cronenberg dirigiu, produziu e escreveu *Stereo* (1969), *Crimes of Future* (1970), *Shivers* (1975, recém-lançado em vídeo, no Brasil, como *Calafrios;* ver box), *Rabid* (1976), *The Brood* (1978) e *Scanners* (1979), tornando-se, então, conhecido como um mestre do gênero "terror". O seu ataque filosófico à tecnologia prossegue, com o auxílio da tecnologia mais avançada, em *Videodrome* (1982), *A Hora da Zona Morta (The Dead Zone*, 1983), *A Mosca (The Fly*, 1986) e *Dead Ringers* (1989). À margem desta obra coerente até a obsessão, encontra-se o semidocumentário *Fast Company* (1979), sobre os dramas de um veterano corredor de *dragsters*, que revela a paixão de Cronenberg por motocicletas e automóveis.

De fato, não é tanto a tecnologia que horroriza Cronenberg, que dela se serve com desenvoltura e habilidade para impressionar os espectadores. O que de fato o horroriza é o corpo humano. Em diversas entrevistas, o cineasta declarou que gostaria de ter o poder

divino de redesenhar o corpo humano. O corpo humano é, para Cronenberg, uma máquina imperfeita sujeita a doenças, ao envelhecimento e à morte.

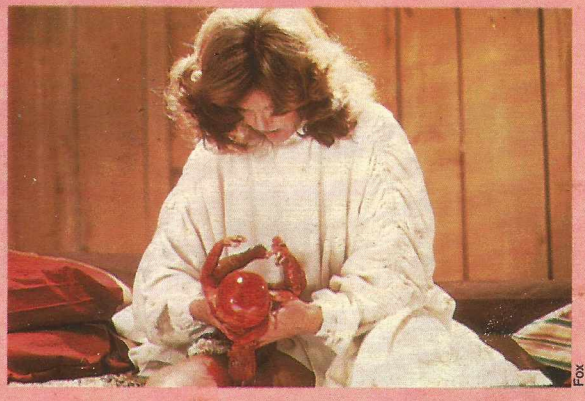
Em todos os seus filmes, o objeto principal da ação será o corpo humano em mutação. É fazendo filmes que Cronenberg satisfaz seu desejo impossível de modificar a anatomia e o metabolismo da espécie: através da maquiagem e dos efeitos especiais, ele pode remodelar os atores segundo a sua imaginação doentia e inventar torturas inéditas para mutilar o homem. Os personagens dos filmes de Cronenberg são, portanto, humanóides sofredores: para se vingar do Deus cruel que gerou os homens imperfeitos, o diretor assume o papel de um deus perverso, gerando monstros piores, corpos anômalos cujo desarranjo é sempre progressivo e incurável.

Em *Calafrios*, um cientista consegue catalisar a libido reprimida dos moradores de um edifício, que assume a forma de parasitas repelentes, que penetram nas vítimas e as incitam a praticar orgias assustadoras, numa aliança apocalíptica entre o sexo e a morte que prefigura o advento da Aids. Em *Rabid*, um cirurgião plástico, que pesquisa novos processos, transforma uma mulher, que sofreu queimaduras, num vampiro artificial, através da implantação de uma espécie de seringa sob suas axilas.

Em *The Brood — Os Filhos do Medo*, Samantha Eggar possui uma raiva neurótica e vai se tratar com uma espécie de antipsiquiatra (Oliver Reed) que usa uma terapia primal para liberar, nos seus clientes, as neuroses mais recalcitrantes. Ele os incita a "soltar os cachorros" em verdadeiras performances terapêuticas. E, ao extravasar seu ódio recalcado, Samantha Eggar acaba materializando-o numa ninhada de crianças-mutantes assassinas que irão atormentar sua família.

As seqüências de suspense de *The Brood*, com os monstrinhos dentro de casa, na escola primária e na neve, são fortes e eficientes. Cronenberg qualifica este filme como um "*thriller* autobiográfico". É que, na época em que o realizou, ele estava sofrendo um doloroso e violento processo de divórcio, lutando pela custódia de sua filha, e o filme reflete os seus próprios sentimentos. Visto por esse ângulo, torna-se pouco lisonjeira a imagem que ele faz da sua ex-mulher, como um monstro mutante capaz de materializar em seres horríveis o próprio ódio assassino. Dificilmente se esquece a seqüência final do filme, que contém a quintessência de Cronenberg, quando pode ser visto todo o processo da gestação da ninhada monstruosa.

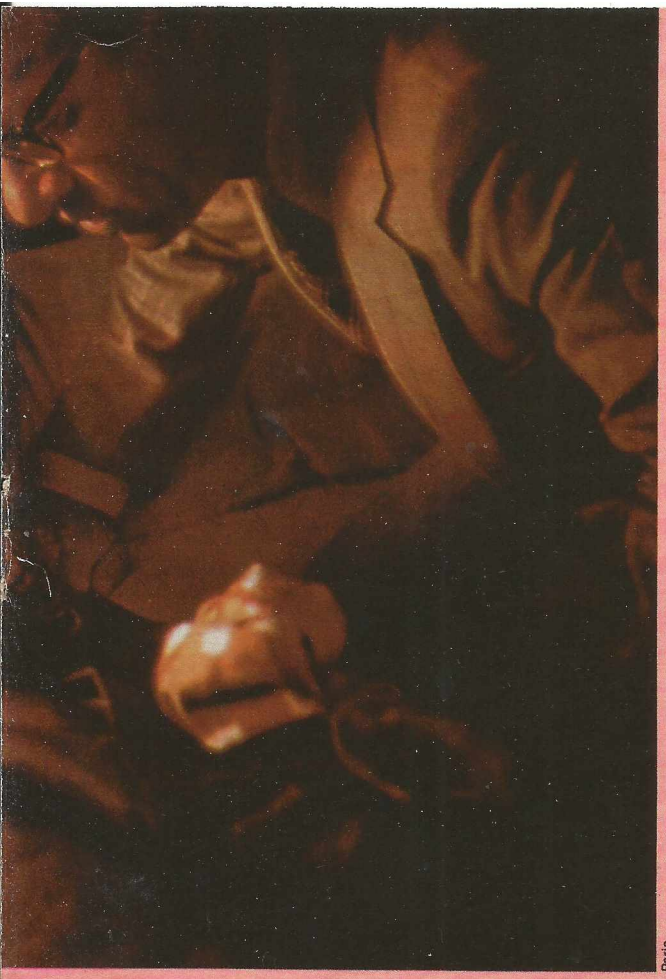
Com *Scanners*, Cronenberg torna-se mundialmente famoso, inaugurando o terror "explícito" através da técnica de explodir cabeças. Uma organização ultra-secreta, sob a fachada de uma entidade de pesquisas científicas, a Consec Corporation, arregimenta os 237 scanners que existem no mundo, devido ao consumo de uma droga proibida. Os scanners são pessoas capazes de penetrar na mente de outras, e até de fazê-las explodir. Eles são usados para fins malignos pela Consec, até o momento em que scanners resistentes resolvem aniquilar seu programa. O filme é uma sucessão de enfrentamentos entre os grupos de scanners — que pouco diferem entre si —, até o impressionante duelo final de dois deles, que concentra o maior número de veias saltadas e metamorfoses hor-



Fox

Em The Brood — Os Filhos do Medo, *uma bizarra terapia faz com que o ódio de Samantha Eggar materialize estranhos bebês mutantes*

Fox



Paris

ripilantes de todo o cinema realizado até então.

Em *Videodrome*, uma outra organização maligna, que opera na clandestinidade, cria um sistema de videocassetes pornográficos e sadomasoquistas, que têm o poder de produzir um tumor cerebral no telespectador... um tumor que é manipulado pelos técnicos da Videodrome através de programas-alucinações, que transformam o corpo da vítima num vídeo-organismo. As seqüências alucinatórias são do mais puro surrealismo: Max Renn (James Woods) vê uma boca saindo da tela de televisão, coloca dentro de sua barriga uma fita de videocassete e dela retira uma arma, que se integra organicamente com a sua própria mão.

Outro tipo de mutante é o personagem de Christopher Walken em *A Hora da Zona Morta*, que Cronenberg adaptou, praticamente sem nenhuma modificação de roteiro, de um dos melhores romances de Stephen King. Depois de um acidente quase fatal (uma das seqüências mais brilhantes de toda a obra de Cronenberg, em que a proximidade do desastre é festejada pelas luzinhas coloridas de um caminhão de leite), um professor emerge do coma com o poder sobrenatural de prever o futuro das pessoas a um simples contato físico, como um aperto de mão. O problema é que essas visões — quando elas ocorrem — esgotam as suas energias vitais. Às vésperas das eleições presidenciais, ele ocasionalmente assiste ao comício do candidato favorito; este se aproxima dele, e, realizando o gesto mecânico de todo político, aperta a mão do professor, que tem a imediata visão do apocalipse: será aquele homem que, na presidência dos Estados Unidos, desencadeará a guerra nuclear. Num gesto heróico, Walken tenta matar o candidato.

Christophe L.

Em* Calafrios, *também é a intervenção de um cientista que associa a libido reprimida das pessoas a um parasita assassino

O suspense é tremendo. Mas, na hora H, o atentado falha, ele é descoberto com seu rifle e o candidato tem o tempo exato de proteger-se do tiro usando uma criança como escudo. Contudo, ao tentar salvar assim a sua pele, o candidato torna-se, graças ao registro da mídia, o homem mais impopular do momento, sendo eliminado do páreo... Sem conter nenhum elemento escabroso, *A Hora da Zona Morta* é um *thriller* absorvente, realizado com grande domínio técnico, o melhor de Cronenberg em seu conjunto.

Infelizmente, o diretor mostra-se freqüentemente mais atraído pelos aspectos puramente materialistas da doença, pela degradação do corpo e do espírito que ela pode acarretar.

A materialização de um impulso, sensação ou sentimento mal definidos, num monstro que passa a agir sobre os corpos, não é uma idéia nova. Cronenberg deve ter assistido, quando criança, a um clássico filme B com Vincent Price, chamado *O Arrepio*: aí, um cientista postula a teoria de que o arrepio é um organismo que se localiza na espinha, e se utiliza de uma mulher muda, que não pode extravasar seu terror através do grito, para obter um exemplar dessa hipotética criatura. O que o cientista não supunha é que o arrepio, no meio ambiente, cresce sem parar, transformando-se num monstro asqueroso que a todos mata de susto...

Quando Cronenberg materializa, sob a forma de monstrengos, a libido reprimida, a raiva impotente ou o instinto sadomasoquista, a referência imediata é este surpreendente *Arrepio*, materialização do pânico recalcado. Essa idéia do retorno monstruoso do reprimido encontra-se bastante disseminada na sociedade, sendo, como observou Susan Sontag em seu livro *A Doença Como Metáfora*, o câncer e a Aids as doenças que mais culpabilizam moralmente seus portadores.

Cronenberg não podia, portanto, em plena irrupção da Aids, deixar de dar a sua versão da doença como metáfora, já que para ele a doença e a velhice trazem a todos uma aparência de monstro. O corpo envelhece e morre para o espanto da mente: Cronenberg tenta dominar o seu próprio terror pelo efêmero da vida mostrando o que o apavora, até a exaustão, amplificando o horror até o sobrenatural e o surreal.

Embora não tenha escrito a história original de *A Mosca* (*The Fly*), a refilmagem que realiza a partir do clássico *A Mosca da Cabeça Branca* (*The Fly*), dirigida em 1958 por Kurt Newman, com roteiro de James Clavell, baseado num conto de George Langelaan, é a máxima expressão de seu horror ao corpo humano. Nessa revisão da história original, o cientista não fica apenas

Fox

DB

CIC

Acima, à esquerda, Cronenberg no set de A Mosca. *A atriz pornô Marilyn Chambers é a mutante de* Rabid. *Em* Videodrome, *à esquerda, videocassettes "envenenados" induzem a alucinações e à morte*

com uma cabeça e uma pata de mosca: é todo o seu corpo que se metamorfoseia gradualmente...

Para Cronenberg, a história original do cientista que, experimentando transportar objetos por desintegração e reintegração, sofre um acidente e troca de cabeça com uma mosca, era "inverossímil". Desde criança ele se perguntava: "Por que uma cabeça grande de mosca no homem e uma cabeça pequena de homem na mosca?" Alheio ao espírito do fantástico, Cronenberg reviu a mutação, de forma a adaptá-la às exigências do realismo contemporâneo, que requer da ficção-científica mais cientificidade e menos fantasia. Cronenberg queria, enfim, que a mosca fosse uma metáfora do câncer, da velhice, da Aids. E queria ouvir da boca do cientista o discurso do doente, pedindo assim ao maquiador Chris Walas que deixasse a boca e os olhos do personagem intactos, humanos até o fim.

Na modernização do enredo, também foi eliminado o contexto familiar do cientista, que possuía um lar tipicamente americano, com mulher, filho, gatinho de estimação, amigos prestativos... e laboratório subterrâneo. O novo cientista é solteiro, sem amigos, vive uma história de amor fugaz e seu laboratório confunde-se com o seu espaço vital.

O drama começa quando Seth Brundle (Jeff Goldblum) é visitado pela repórter Veronica (Geena Davis), que está atrás de uma boa história para oferecer a seu editor e ex-amante Stathis Borans (John Getz). Ela descobre que Brundle é um gênio científico, inventor de uma máquina de teletransporte, que já trabalha bem com objetos, mas que é preciso aperfeiçoar para que possa transportar organismos vivos.

A repórter passa a registrar todas as fases do aperfeiçoamento do teletransporte, e enamora-se progressivamente de Brundle. A primeira experiência registrada é a do teletransporte de um babuíno (na primei-

ra versão, o cientista tentava teletransportar o gato de estimação, que desaparecia no espaço soltando um sinistro miado). O animal (escolhido por Cronenberg por sua semelhança com o ser humano e por razões de equivalência "científica") é desintegrado num dos dois teletransportadores e reintegrado no outro, só que, na passagem, algo se perde, e o animal é reintegrado pelo avesso. O resultado do experimento é escabroso: um amontoado de carne viva, enroscada em veias e órgãos expostos, abrindo e fechando as mandíbulas. A apresentação desse "aborto" é o primeiro sinal de que a máquina de teletransporte tem algo de demoníaco, capaz de mudar a natureza dos seres.

Depois de passar uma noite de amor com Veronica, Brundle conclui que precisa saber mais sobre a natureza da carne, e que a máquina tem falhado justamente porque sabe pouco sobre isso. Ele resolve teletransportar um bife e obriga sua namorada a experimentá-lo (por uma falha do roteiro, o bife não se "integra" com o prato). Como uma cobaia, Veronica prova a carne teletransportada e conclui que tem um gosto sintético. O teletransportador transporta, na verdade, informações sobre a carne e não a própria carne.

É preciso recodificar o aparelho, torná-lo "criativo". Brundle consegue o aperfeiçoamento final, e teletransporta outro babuíno, irmão daquele que morreu. Comemora com champanha o sucesso de suas teorias, mas, na mesma noite, Veronica o deixa sozinho para resolver um caso pendente com o ex-amante. Numa crise de ciúme, Brundle bebe além da conta e resolve teletransportar-se sozinho, sem tomar as precauções necessárias.

Brundle conversa com o babuíno, enquanto este abana as mãos, tentando espantar uma mosca que voa ao seu redor. Ele se despe e entra no teletransportador, sem perceber que a mosca insidiosamente entrou junto com ele. A porta fecha-se e vemos o resultado sair do outro "casulo": um Brundle aparentemente normal, mas que integrou a mosca em seu corpo sem por isso assimilá-la. Pelo contrário, é a estrutura genética da mosca que vai dominar a sua, começando a manifestar-se através de uma ferida, adquirida na noite anterior.

A ferida tem algo de misterioso. Ela é mais do que um recurso dramático da narrativa. Ela não existia no original, e foi posta ali de propósito. Ela é uma obsessão de Cronenberg. Ele sabe que, até mais que a morte, é a ferida o objeto principal do medo: o sofrimento, a tortura, o corpo rasgado a faca, machado, navalha, bisturi, broca, serra elétrica... A ferida é um buraco aberto à força no corpo, um nicho de medo instalado na carne. Uma ferida que não cicatriza é uma fonte permanente de angústia. E Cronenberg faz da ferida o tema principal de sua obra, multiplicando as suas formas.

Em *Calafrios*, os vermes afrodisíacos gerados pelo cientista penetram por quaisquer orifícios do corpo humano, que dessa forma têm as suas funções naturais descaracterizadas, passando a representar "feridas" potenciais, sendo a seqüência mais perturbadora do filme a do parasita penetrando na banheira onde Barbara Steele se encontra, nua.

Em *Rabid*, o corpo da motociclista (a atriz pornográfica Marilyn Chambers, de *Atrás da Porta Verde*), é reconstituído depois de um acidente por um cirurgião que modifica seu metabolismo, dotando-a de uma seringa sob as axilas: por causa dessa nova espécie de ferida "constitucional" de seu organismo, ela passa a depender de sangue humano.

Em *The Brood*, a ferida de Samantha Eggar, artificialmente provocada por um terapeuta sem escrúpulos, produz monstrinhos perigosos.

Em *Scanners*, a ferida é a própria doença que modifica o metabolismo dos Scanners, tornando-os perigosos a despeito deles próprios, capazes de penetrar na mente alheia e de enlouquecer qualquer um.

Em *Videodrome*, a ferida é, ao mesmo tempo, física e mental, um tumor que altera a percepção e a anatomia da vítima: o corpo abre-se numa fenda funcional à altura do abdômen, capaz de alojar videocassetes e revólveres.

Em *A Hora da Zona Morta*, a ferida é produzida por um acidente; depois de permanecer anos em coma, a vítima torna-se um paranormal que se deteriora a cada visão que tem do futuro.

Em *Dead Ringers*, ao dotar Geneviève Bujold de uma trompa tríplice, ao fazer o ginecologista enlouquecido mandar construir aparelhos bizarros e barrocos para examinar "mulheres mutantes" e, mais tarde, ferir a vagina de uma cliente com um instrumento de exames inadequado, Cronenberg parece deixar claro que as feridas que mais o interessam são de natureza mental e sexual.

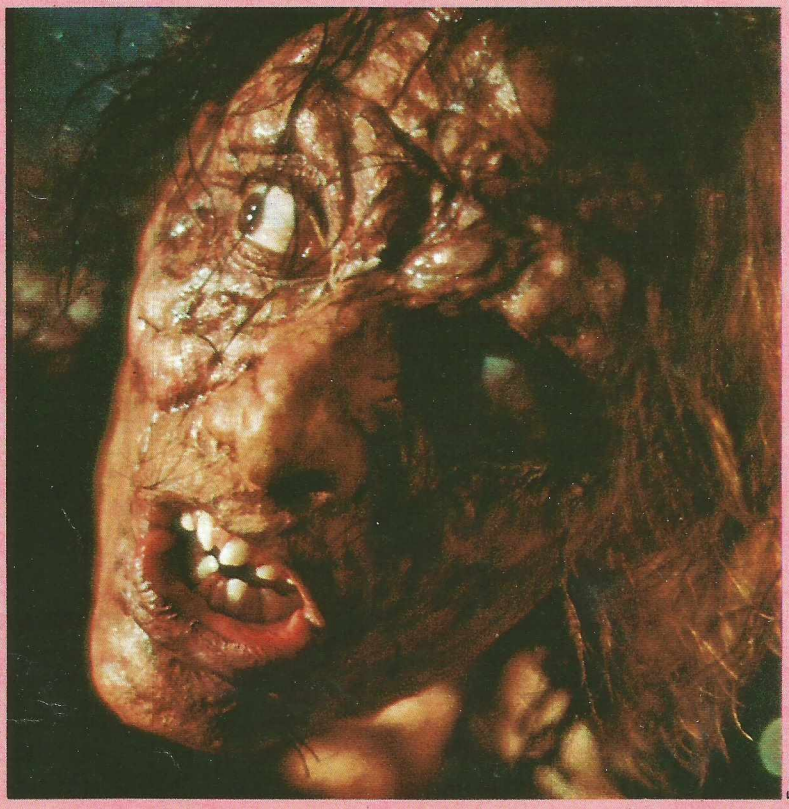
A loucura e o sexo são os grandes temores do diretor e, em todos os seus filmes, é o homem de ciência

Dois momentos de Scanners, *um filme em que os personagens, literalmente, têm a cabeça quente...*

New World

Fox

Acima, a estréia real de Cronenberg como ator (anteriormente ele fez pontas em seus próprios filmes), no próximo longa de Clive Barker: Nightbreed. *Ao lado e abaixo, a progressiva "deterioração" do homem-mosca*



Fox

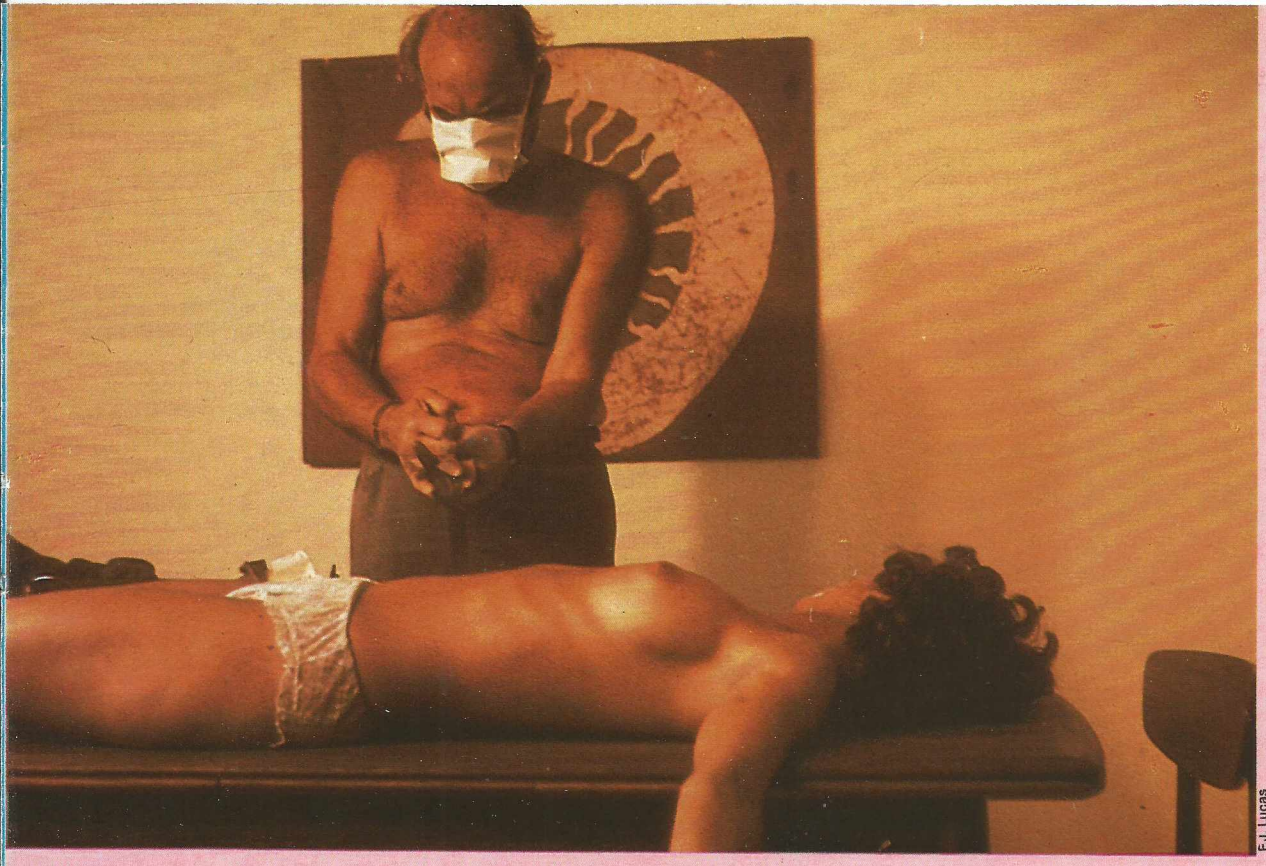
que reina sem limites nesses territórios de pavor. Pesquisadores, médicos, terapeutas, inventores, psicólogos, cirurgiões e ginecologistas são os agentes da transformação, os demiurgos que trazem ao mundo os humanóides sofredores. E Cronenberg faz questão de incluir, em quase todos os seus filmes, penosas seqüências de cirurgia, em que feridas são abertas nos corpos humanos com as mais apuradas técnicas... Em *Dead Ringers*, as cenas passadas na sala de operações ganham até um toque surrealista, com os cirurgiões vestindo aventais e máscaras vermelhas.

Curiosamente, ao mesmo tempo em que Cronenberg pretende denunciar os poderes perversos da ciência e da técnica, *ele se identifica* com esses poderes, exercendo o mesmo papel do cientista louco, no seu ofício de cineasta atraído pela ferida, sobre o corpo de seus atores. Por isso o Bem e o Mal nunca estão nitidamente definidos em seus filmes; por isso Cronenberg interpreta o obstetra no pesadelo de *A Mosca*, e um cientista louco em *Nightbreed*, o novo filme de Clive Barker.

Também nesse sentido, *A Mosca* contém a melhor transposição do *leitmotiv* da ferida como metáfora da condição humanóide que se experimenta no universo de Cronenberg. Não por acaso, Brundle fere-se na cama, quando está tendo relações sexuais com Veronica. Ele se deita sobre um circuito e este penetra em sua carne. Veronica descola o objeto da carne, passa a mão sobre a ferida, finge beijá-la. A ferida, contudo, permanece aberta, exposta à infecção e à doença. A única função dramática dessa ferida é sugerir a presença, em Brundle, de um corpo estranho. Mas Cronenberg sobrecarrega-a de múltiplas conotações ou sugestões de erotismo perverso, com o sofrimento misturando-se ao prazer. Essa ferida localiza-se nas costas de Brundle, de modo que ele não pode vê-la, nem os pêlos que saem dela, depois que se teletransporta, e que nada têm em comum com os outros pêlos de seu corpo.

Os novos pêlos da ferida são duros e longos, Veronica tem de cortá-los com uma tesoura. Depois, descobre que são pêlos de inseto. Essa ferida aberta, com pêlos saindo de dentro, é o sinal exterior de que algo de monstruoso cresce no interior de Brundle. Como disse o produtor do filme, "o que torna *A Mosca* mais horripilante, quase um pesadelo, é que o personagem passa por transformações interiores incontroláveis; pessoalmente, assusta-me a idéia de que alguém possa mudar de dentro para fora".

Brundle não é mais humano, mas ainda não é uma mosca: o filme inteiro é o drama de sua mutação. *A Mosca* não se enquadra facilmente no gênero "terror", porque Brundle não se modifica instantaneamente, passando, como novo monstro, a aterrorizar a humanidade. O que ele sofre é a evolução de uma nova doença incurável, que resulta em algo ainda mais horrendo do que a morte. Apenas na meia hora final é que este drama de piedade assume o tom dos filmes de terror. A máscara de corpo inteiro que envolve Goldblum deixa então de ser apenas nojenta para ser também apavorante, com Brundle agindo como um verdadeiro monstro, perdendo os últimos traços de humanidade para tomar a forma de uma "mosca" de 84 quilos, que dissolve uma mão e um pé de Stathis, arroja Veronica num dos "casulos" para desintegrá-la



F.J. Lucas

Em* Calafrios, *a aliança entre sexo e morte antecipa o advento da Aids

e emerge, asquerosa, da carcaça irreconhecível de Brundle, antes de fundir-se, num novo acidente, com a porta do teletransportador, resultando em "algo" misto de mosca e porta metálica, que conserva, horrivelmente, um cérebro humano que clama pela autodestruição.

Esta opção pelo drama, ou melhor, pelo melodrama de terror, é o que justifica um personagem tão passivo quanto Veronica. Seu papel é exclusivamente o de testemunhar a transformação, de acompanhar as metamorfoses de Brundle, demonstrando um afeto inesgotável, até mesmo depois de descobrir que a "doença" é incurável e progressiva. Elá representa o espectador *voyeur* do horror, gravando em vídeo todas as etapas "científicas" da monstrificação de Brundle. Os ecos de *A Bela e a Fera*, de Jean Cocteau, perdem-se porque não se trata, aqui, de um encantamento, de uma paixão pelo feio que mascara uma paixão pelo belo: aqui, Veronica reage a cada situação com uma perplexidade passiva, literalmente enfeitiçada pelo horrendo, esperando uma mutação que não transformará Brundle num príncipe, mas num monstro pior. Ela se compadece de uma "doença" que debilita sua vítima não só em aparência, tornando-a antes perigosa, nefasta e inumana.

Com uma cuidadosa produção, que inclusive pesquisou diversas variedades de moscas como referência — e a escolhida foi a *Calliphora Vomitra*, maior que a mosca caseira e que se projeta melhor na tela —, ainda assim o filme sofreu as reclamações de quem queria maior precisão científica. Uma manifestação totalitária para garantir a supremacia absoluta da ciência, eliminando *toda* ficção da ficção-científica... Ignorou-se, para tanto, o próprio sentido do título do filme.

A Mosca não é o monstro mutante, mas a pequena mosca que entra no laboratório e penetra no teletransportador quando a experiência concretizaria, finalmente, as geniais teorias do cientista. A mosca não é a

PARASITA DO AMOR

Antecedido apenas por dois filmes sem distribuição comercial (Stereo, *de 1969,* Crimes of the Future, *do ano seguinte*), Calafrios, *de 1974, pode ser considerado a estréia de Cronenberg na direção (e não o que o rótulo do vídeo, recém-lançado, faz supor, apresentando-o como podução de 1988). Perfeita estréia, aliás. Todas as obsessões "cronenberguianas" estão lá, apesar da execução vagamente amadora (impressão reforçada pelo elenco desconhecido e do desenrolar previsível da ação — à exceção do final cruel.*

Não à toa, toda a história se passa em um condomínio fechado de classe média, em Toronto, no Canadá. O isolamento do prédio — que promete segurança e tranqüilidade — permite a sua utilização, em situação de "experimento controlado", por um médico louco. O dr. Hobbes conduz um estranho experimento, que visa substituir órgãos defeituosos, no ser humano, por parasitas benignos(!) Se alguém tem um rim que não funciona bem, por que não forjar, por meio da engenharia genética, um parasita que o substitua? "Se ele consumir um pouquinho do sangue, o que há de mal?"...

O problema é que Hobbes, além de louco, é tarado, e acha que o homem está relegando demais seus instintos. Nada mais fácil do que, usando sua namorada colegial (e o homem tem 68 anos!) como isca, disseminar um parasita que desperte a libido dos pacatos condôminos. O curioso é que, quando da realização de Shivers *(produzido por Ivan Reitman, o diretor de* Caçafantasmas*; e que seria mais corretamente titulado, em português, como* Arrepios*), as doenças de transmissão venérea pareciam definitivamente controladas. Com o advento da Aids (sem falar nos surtos de herpes em fins da década de 70), retrospectivamente, Cronenberg pode ser visto como uma espécie de Jules Verne da sacanagem. Precursor, com seus vermes fálicos, de* Alien *e de* The Hidden, Shivers *quase completa, em vídeo selado, a filmografia de Cronenberg (há disponíveis* The Brood, Scanners, Videodrome *e* A Hora da Zona Morta, *além do deslocado* Fast Company, *sobre corridas de* stock cars. *Ficam faltando* Rabid, *de 1976, e as obras-primas* A Mosca *1986, e* Dead Ringers, *1989).*

Fotos MK2

maquiagem grotesca e a violência truculenta de que Cronenberg abusa. *A mosca é o acaso*, que não entra nos cálculos da ciência e que se torna tanto mais grave quanto maiores são as potências desencadeadas, pondo em risco, atualmente, a própria existência da espécie humana.

Depois de dirigir o episódio "Faith Healer" para o seriado de televisão *Friday the 13th: the Series*, Cronenberg desfere um novo ataque aos poderes perversos da ciência em *Dead Ringers*, cujo título alude ao filme *Dead Ringer*, de 1964, no qual Bette Davis interpreta duas irmãs gêmeas. A princípio, o diretor desejava um ator americano para interpretar os gêmeos, mas o fato de os personagens serem ginecologistas bloqueou os contratos. Cronenberg descobriu que, nos Estados Unidos, a imagem do ginecologista é tão ruim para um ator quanto a do homossexual. De resto, ao adaptar com Norman Snider a novela *Twins*, de Bari Wood e Jack Geasland, Cronenberg também rejeitou um aspecto fundamental da trama: no livro, um dos irmãos era um homossexual promíscuo, que mantinha relações sexuais com o irmão desde a infância. O diretor alegou que, se um deles fosse *gay*, isso os tornaria muito diferentes entre si. Assim, logo na primeira seqüência, Cronenberg heterossexualiza os dois, fazendo-os, ainda garotinhos, convidar uma menina para a cama (e eles ainda são moldados na imagem que o diretor fazia de si próprio na infância).

Dois momentos do estranho triângulo de Dead Ringers, *com Geneviève Bujold e Jeremy Irons num magnífico papel duplo. O filme deve ser lançado no Brasil ainda neste ano*

Essa modificação de base torna a evolução psicológica dos personagens de *Dead Ringers* algo enigmática, tanto mais quanto eles são baseados nos gêmeos reais Cyril e Stewart Marcus, médicos ginecologistas que fundaram uma clínica para tornar as mulheres férteis, e que foram encontrados mortos por overdose em seu apartamento de Nova Iorque, em julho de 1975.

A heterossexualidade dos personagens é, contudo, como em todo filme de Cronenberg, sadomasoquista e perversa. Um clima mórbido domina o filme do começo ao fim. Aí, os Mantle, que se interessam desde criança pela reprodução humana, tornam-se especialistas em ginecologia, trabalhando e vivendo juntos. Enquanto Beverly é tímido, doce, infantil, feminino e neurótico, voltando-se para as pesquisas, Elliott é exibicionista, cínico, sádico e prático, recebendo todas as glórias públicas.

Elliott domina a sexualidade de Beverly, fornecendo-lhe as suas conquistas amorosas. Camuflado de seu duplo, Beverly trilha os caminhos eróticos já desbravados por Elliott. O jogo funciona bem até o dia em que Elliott examina a paciente Claire Niveau (Geneviève Bujold). Ao descobrir que ela possui uma trompa tríplice, uma rara anormalidade, passa a cortejá-la. Eles mantêm relações sadomasoquistas tão satisfatórias que Elliott convida Beverly a assumir o seu papel. Mas Claire é uma atriz, e percebe a diferença de comportamento. A farsa é desmontada, mas ela se descobre apaixonada por Beverly, que, pela primeira vez em sua vida, deseja entregar-se de corpo e alma a uma mulher. Assim como Brundle, de *A Mosca*, Beverly comporta-se, diante da nova experiência do amor, como uma criança que não sabe se controlar, recaindo no ciúme quando a parceira se ausenta. E é o ciúme que faz tanto Brundle quanto Beverly se perderem. Enlouquecido ao imaginar uma traição de Claire, Beverly torna-se dependente de drogas até a completa desintegração de sua personalidade, e seu irmão, a ele ligado por laços homossexuais semi-inconscientes, também acaba soçobrando.

Dead Ringers é, antes de tudo, uma proeza técnica: o filme inteiro é um efeito especial, o *split-screen* eletrônico, que permite a Jeremy Irons contracenar consigo mesmo — sendo a cena final o momento mais original desta técnica.

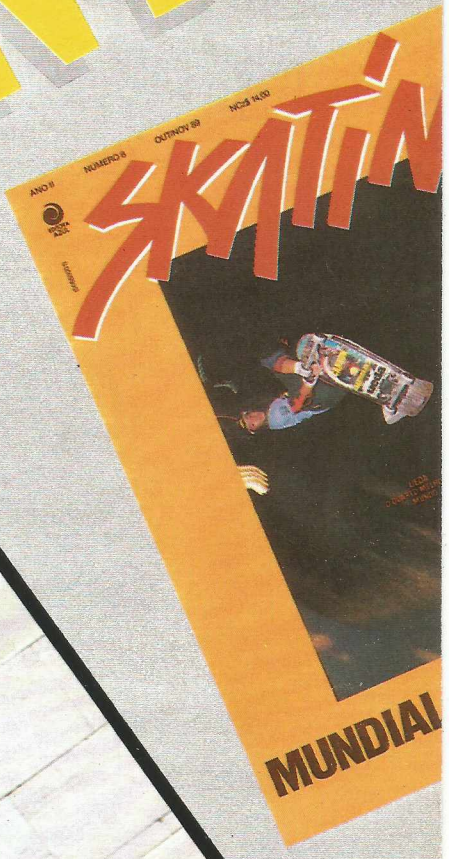
Cronenberg está, aqui, obcecado pelo fenômeno da duplicação: Elliott e Beverly são irmãos gêmeos; Claire tem trompa tríplice; Elliott leva para a cama duas irmãs gêmeas; Beverly sonha com xifópagos; ambos recordam a história dos irmãos siameses Cheng e Chang...

Mas *Dead Ringers* não traz nenhuma mensagem. Cronenberg apela aí ao próprio irracional para contar uma história cujo sentido até ele desconhece. Ao contrário de Alfred Hitchcock, que dominava a sua arte, Cronenberg quer ser dominado, junto com o espectador, por sua própria fantasia.

Luis Nazário

SKATIN'

ARREPIANDO

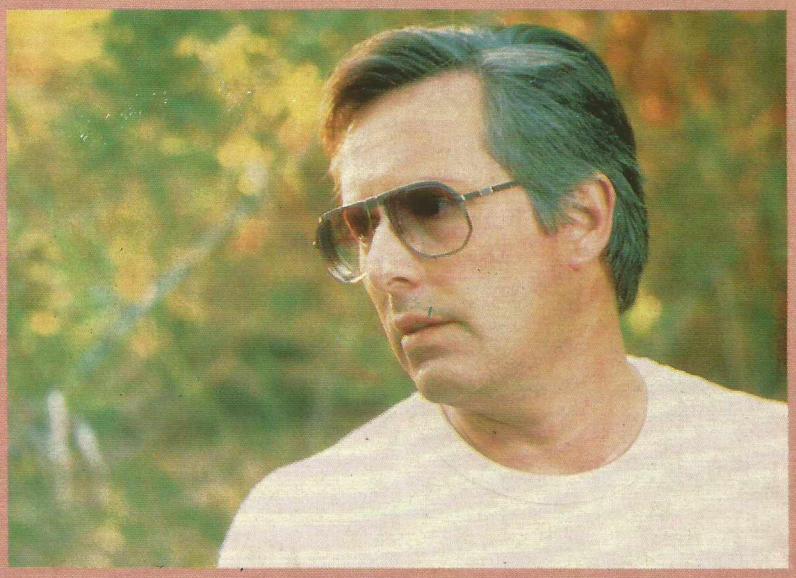


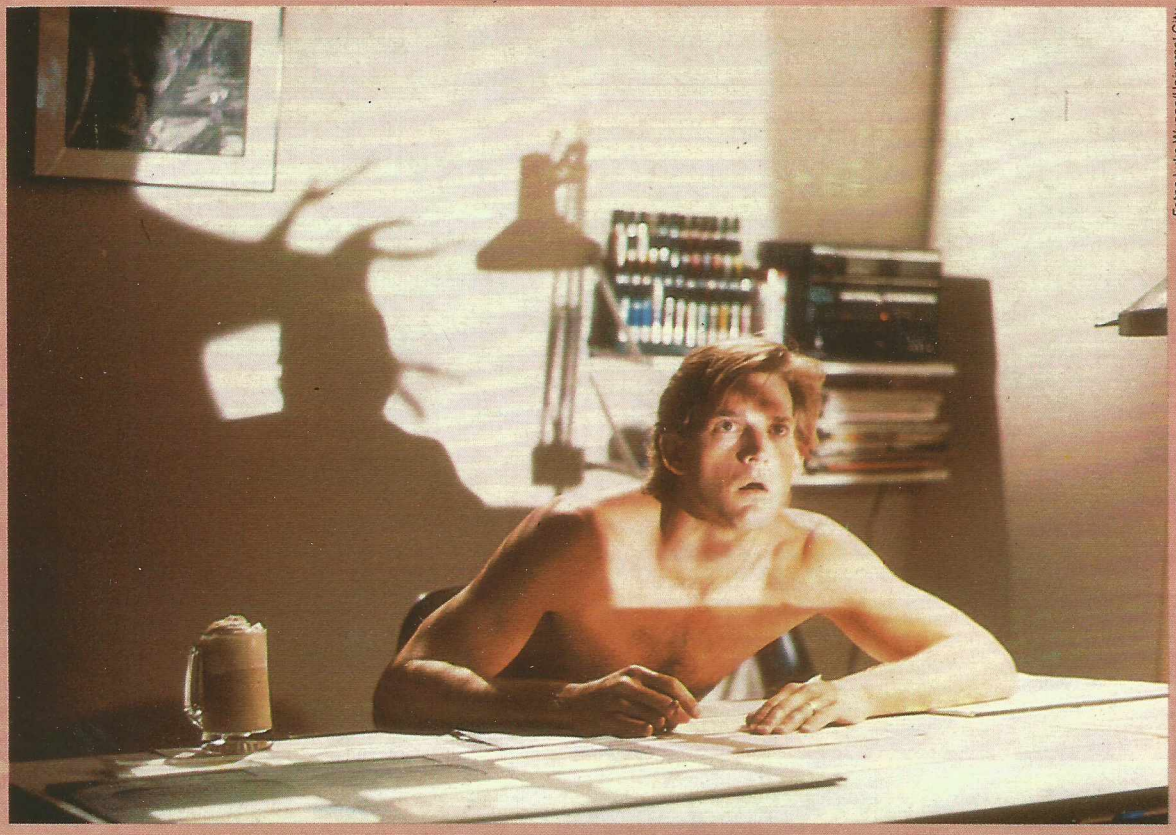
EDITORA AZUL

WILLIAM FRIEDKIN

A OUTRA POSSES

O diretor de *O Exorcista,* um filme que praticamente redefiniu as regras do gênero horror, volta à carga com *The Guardian*, uma história de endemoniamento envolvendo, desta vez, uma árvore do mal! SET Terror e Ficção visitou as filmagens





Fotos Luke Wynne/Universal City

Phil (Dwier Brown) é assombrado por uma árvore maligna (ao lado) no novo filme de Friedkin (acima), o primeiro terror do diretor desde O Exorcista. *Na outra página, a luta do homem contra o demo em forma de vegetal*

SÃO

Na periferia de Los Angeles, à sombra de uma imensa montanha-russa, fica uma árvore devoradora de gente. E pelo menos uma pessoa está feliz com o desempenho dessa aberração da natureza, contente com a forma como ela flexiona seus maxilares de madeira e como esguicha sangue toda vez que sofre um golpe inimigo.

O amigo da aberração é seu criador, o diretor William Friedkin, que imaginou este cenário para compor seu novo filme, *The Guardian*. Rodado parcialmente nesta parte desolada de Los Angeles, no distrito de Valencia, *The Guardian* conta a história de uma mulher dominada pela clorofilada criatura, cuja única função é trazer almas para alimentar a maldade de sua mestra. E de maldade, dominação espiritual e alma Friedkin entende muito bem.

Depois do grande sucesso de *Conexão França*, Friedkin mudou-se de malas e bagagens para o *thriller* de horror com *O Exorcista*, um dos maiores triunfos de bilheteria do gênero, até hoje reverenciado pelos fãs. Com um breve regresso à área policial em *Viver e Morrer em Los Angeles*, Friedkin volta agora ao que ele chama de "misto de suspense e realismo fantástico".

Num intervalo das filmagens de *The Guardian*, entre garfadas de camarão agridoce e doses de repelente de mosquito nos braços, William Friedkin deu esta entrevista exclusiva a SET Terror e Ficção.

SET — Você sentia vontade de fazer outro filme de terror, depois de *O Exorcista?*

FRIEDKIN — Olha, na verdade eu não penso em *The Guardian* como sendo um filme de terror. Eu o descreveria como uma história realística que aos poucos transforma-se em realismo mágico. Mas não tem a pretensão de ser um filme de terror, da mesma forma que alguns dos melhores filmes de terror que eu já vi não eram necessariamente filmes de terror, como *O Bebê de Rosemary*, *Alien, o Oitavo Passageiro* ou *Psicose*. Esses são exemplos de realismo mágico. Um filme de terror seria algo como *A Hora do Pesadelo* ou *Sexta-feira 13*, que são paródias do gênero. O filme de terror virou uma paródia de si mesmo.

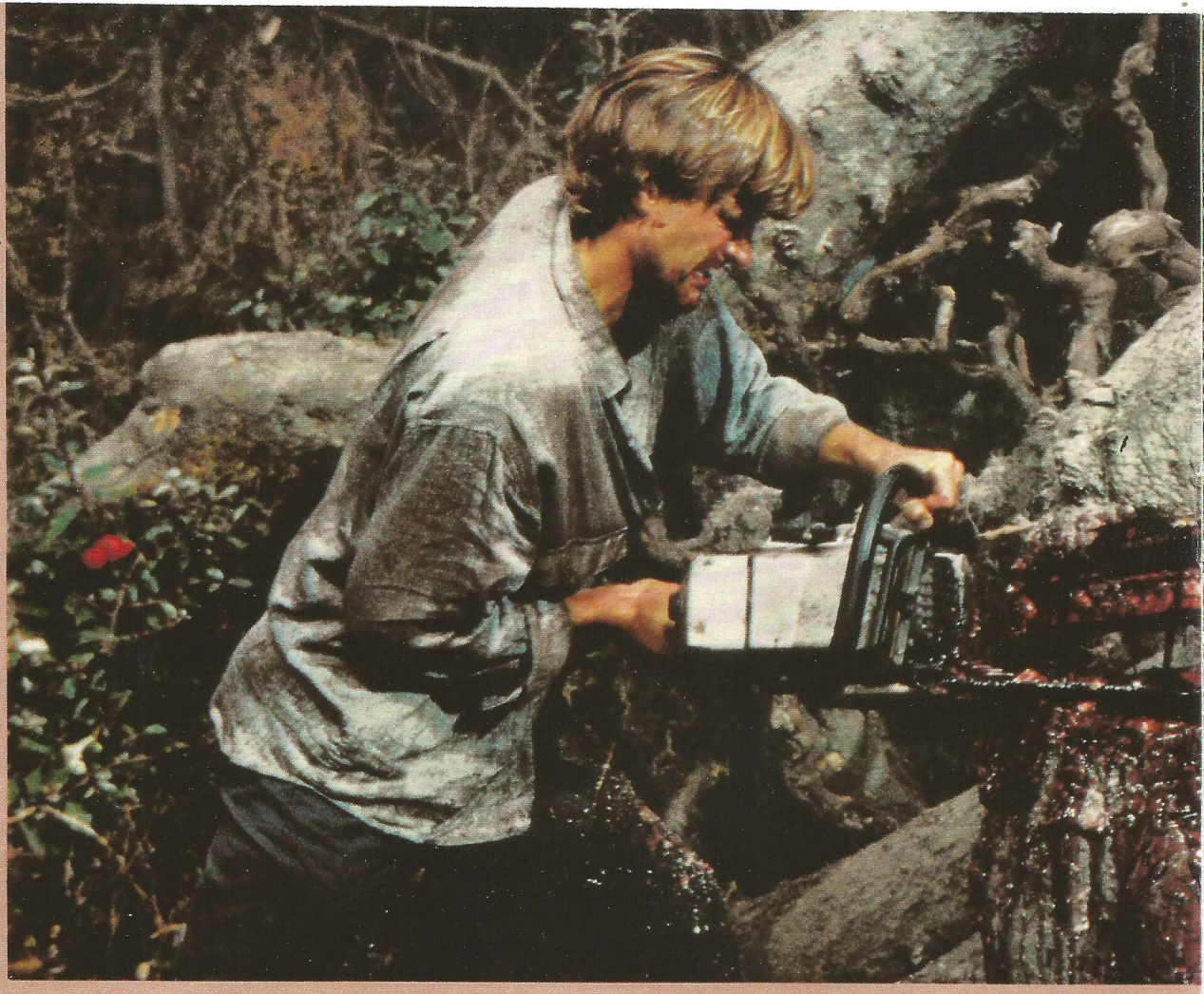
SET — Na sua opinião, a popularização do uso de efeitos especiais teria contribuído para o processo que você acabou de descrever? Com tantas possibilidades de efeitos, teria ficado mais fácil dar sustos, mas também só isso. E às vezes nem isso...

FRIEDKIN — Sim, mas às vezes você pode ter efeitos especiais em filmes como *Alien, o Oitavo Passageiro*, mas sem afetar o suspense. O suspense era o principal elemento de *Alien...* Você fica mais excitado com o que está para acontecer, antes que qualquer coisa aconteça. Isso é o que me interessa: o suspense que leva a certos momentos audaciosos. O que estou tentando fazer neste filme é algo como a mitologia que você encontraria num conto dos irmãos Grimm. Mas em uma história dos irmãos Grimm que estivesse acontecendo nos dias de hoje.

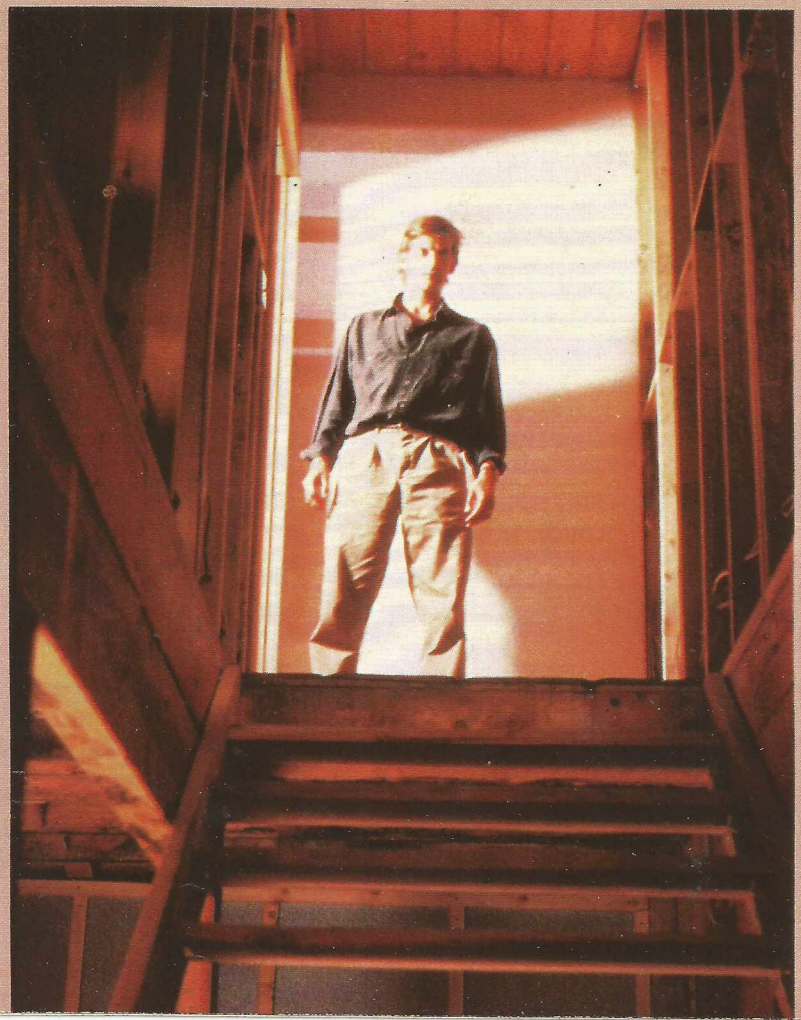
SET — Falando em livros, você leu o livro com a história original em que o roteiro de *The Guardian* foi baseado?

FRIEDKIN — Não, nunca. A Universal havia mandado para mim um *script* do qual não gostei. Era apenas uma cole-

Fotos Luke Wynne / Universal City



À direita, mais uma foto da seqüência em que Phil ataca a árvore. Abaixo, Phil espera pelo pior ao entrar na casa de seu amigo Ned, depois de um aflito pedido de socorro



ção de efeitos para chocar e assustar. Não havia nada além disso. Tudo o que havia era a sugestão de um bebê recém-nascido que estava em perigo. Mas não havia o bebê na história, ainda. Quer dizer, o casal tinha tido o bebê, mas ele não aparecia em cena alguma. Só que a idéia do bebê em perigo me agradou. Cheguei ao ponto de filmar bastante coisa do ponto de vista de um bebê recém-nascido. Criei toda uma nova estrutura para a história e daí pus uma cena em que você vê o nascimento da criança. E, espero, assim se passa a conhecer muito bem o bebê, logo que ele nasce.

SET — E o visual do filme, como será?

FRIEDKIN — O visual será como as gravuras de Gustave Doré, que fez uma interpretação magnífica, clássica, do *Inferno* de Dante.

SET — Há uma grande possibilidade de *The Guardian* vir a ser comparado com *O Exorcista*...

FRIEDKIN — Não me aborrecerá se o filme vier a ser comparado com *O Exorcista*. Não é uma continuação do *Exorcista*, não tem nada a ver. Mas *O Exorcista* era uma história tão sensacional que qualquer coisa que eu venha a fazer, mesmo que apenas remotamente parecida, será comparada a *O Exorcista*.

SET — Você chegou a levar em consideração a possibilidade de dirigir outra continuação de *O Exorcista*, como aquela feita por John Boorman em 77? Agora mesmo está sendo desenvolvido o projeto *O Exorcista 1990*.

FRIEDKIN — Sim, já considerei. E há vinte anos venho recusando todas as propostas que me foram feitas.

SET — Por quê?

FRIEDKIN — Porque não gosto de continuações. E não há uma história para ser filmada. O que estão fazendo é filmar outro livro do Peter Blatty, *Legion*. O único ponto em co-

Abaixo, no set de filmagem de Valencia, Los Angeles, Friedkin instrui a equipe de fotografia

Acima, Kate (Carey Lowell) é atacada por lobos ao procurar, na floresta, por seu marido Phil

UM PASSEIO NO BOSQUE DO MAL

A planilha de filmagem desta noite está pronta e detalhada: "sapo come minhoca", "lobos atacam herói", "quebram as janelas do jipe", "vilã copula com a árvore", "árvore cospe sangue".

Quando quer, William Friedkin, o homem que deu ao mundo standards *do terror e suspense como* Conexão França *e* O Exorcista, *sabe assustar, enojar e surpreender. E o que ele está preparando aqui, nesta noite morna de outono em Valencia, na periferia de Los Angeles, é a cena climática de* The Guardian, *baseado no romance* The Nanny, *de Dan Greenberg.*

No filme, uma pacata família norte-americana passa para o lado de lá do sobrenatural quando contrata para tomar conta do filho uma babá que pode representar a ligação com as forças do além — que pretendem, entre outras maldades, ver o bebê que foi confiado à moça entregue aos "cuidados" de uma gigantesca árvore comedora de gente.

"Este é o filme mais sentimental de todos que Friedkin já fez", diz Carey Lowel, a atriz que representa a mãe em The Guardian, *"porque tem uma família, tem um bebê; e é uma família ameaçada pelo mal". Carey está sentada numa das mesas onde é servido o jantar da equipe. A poucos metros dali, a especialidade é outra, bem mais indigesta: sangue e corpos que se dilaceram.*

Um dos técnicos de efeitos especiais está preocupado com a seqüência que filmará daí a alguns dias: a cena em que o pai de família (Dwier Brown, visto recentemente como o pai de Kevin Costner em Campo dos Sonhos) *enfrenta a árvore para resgatar o filho. A mais difícil de todas as cenas de efeitos especiais do filme já foi feita e refeita pela segunda vez. E a terceira tentativa não pode falhar.*

"A primeira vez nós tentamos filmar a seqüência em um estúdio fechado", explica o técnico, "mas a árvore era grande demais para ser filmada lá (ela tem a altura de um prédio de três andares) *e, ainda por cima, seria preciso montar no estúdio toda uma floresta ao redor dela. Então desmontamos*

mum entre as duas histórias é o detetive, vivido no cinema por Lee J. Cobb. É o único personagem comum às duas histórias — não tem nada a ver com *O Exorcista* original. *O Exorcista 2 — O Herético* foi o pior filme que já vi na minha vida. É embaraçoso...

SET — Voltando a *The Guardian*: sobre a cena que vocês estão filmando hoje, está saindo de acordo com a sua visão do original?

FRIEDKIN — Perfeito! E a árvore funciona maravilhosamente bem. Mas a árvore é só uma pequena parte do filme. É quase subliminar. É algo que vai fazer o público ter de pensar um pouco para entender. Antigamente as pessoas até achavam bom ver filmes que as obrigassem a pensar. Hoje em dia querem tudo de mão beijada. Não vejo a mínima possibilidade de se fazer agora um filme como *O Ano Passado em Marienbad*, de Alan Resnais, ou *A Aventura*, de Antonioni — não eram filmes a respeito de uma história, eram filmes a respeito de climas, de atmosferas. Hoje em dia você não pode fazer isso, porque o público está condicionado pela TV. Antigamente, até certo ponto, o público estava condicionado pela literatura. Mas hoje ninguém lê. E quando lê, não vai muito além dos livros de bolso.

SET — Você trabalhou em televisão antes de dirigir filmes. Sua experiência em TV não ajudou, de alguma forma, na sua formação como diretor de cinema?

FRIEDKIN — Sim. Você aprende a trabalhar rápido e a contar bem uma história com uma série de imagens rápidas e sucintas. Você aprende muito sobre a dinâmica da montagem. E pode aprender a montar uma seqüência de forma imprevisível, de forma que ela surpreenda...

a árvore e a trouxemos para cá, para o bosque".

"Na medida em que íamos filmando percebemos que os movimentos da árvore não estavam satisfatórios e, depois de várias modificações, passamos de uma equipe de três pessoas que faziam os movimentos da árvore para uma equipe de dezessete pessoas!", continua ele.

Não é o que os técnicos considerariam uma árvore "normal". Criada a partir de um design original de Gregg Fonseca, o mesmo desenhista de produção de Querida, Encolhi as Crianças, *a árvore sofreu inúmeras modificações internas e externas até chegar ao ponto ideal. Teve feições de dinossauro, teve olhos e boca bem definidos, mas o que Fonseca e Friedkin queriam era algo menos facilmente identificável. E mais assustador: uma árvore com pedaços de corpos de suas vítimas incrustados ao longo de seu tronco...*

Como está agora, a árvore se movimenta à base de mecanismos hidráulicos e é capaz de cuspir milhares de litros de sangue artificial em poucos segundos. E recebeu implementos tão sofisticados que, ao se mexer, soa como se uma árvore verdadeira se mexesse, com a madeira rangendo naturalmente.

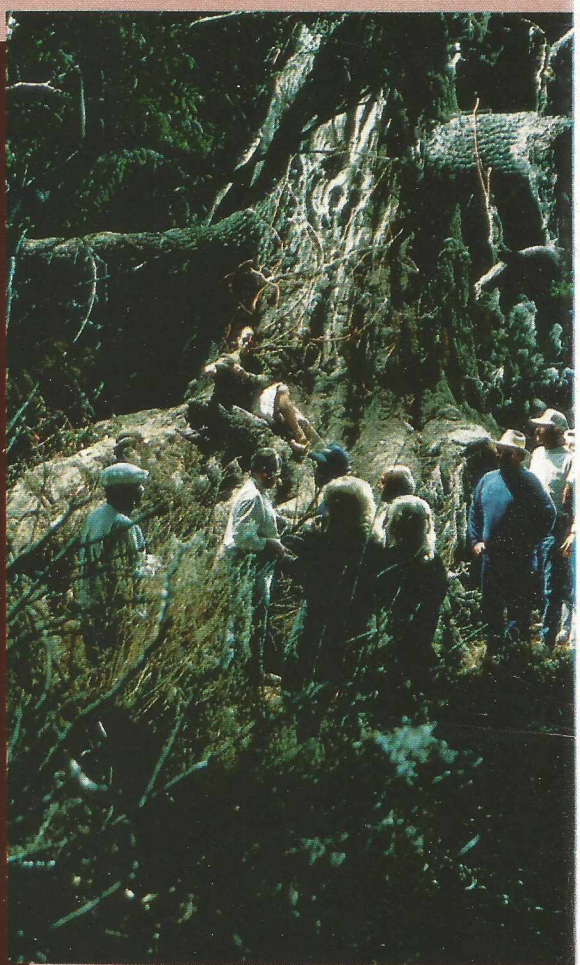
Embora para a equipe técnica a prioridade seja a árvore, outros problemas oferecem obstáculos igualmente preocupantes, como a explosão de um boneco representando a vilã em plena transformação em árvore.

A uma certa altura da trama, a vilã (atriz inglesa Jenny Seagrove) vira, definitivamente, uma criatura vegetal. Num confronto com a família, cai do alto de uma janela e se espatifa no chão como uma fruta. E é justamente o jeito como ela se espatifa que está dando trabalho aos técnicos.

Na primeira tentativa, foi usado um modelo feito de cera; depois outro, de plástico. Nenhum deu certo: via-se o clarão da explosão — que não era desejado — mas não os pedaços da criatura voando — o objetivo. Depois eles tentaram um modelo de alumalite, um produto bem semelhante, em textura, à própria madeira. Também não deu certo: subia tanta poeira com a explosão que ninguém era capaz de ver voarem os membros...

"É difícil fazer este tipo de filme", explica a atriz Seagrove, "porque lidar com o sobrenatural não deixa que você parta de princípios que existam na realidade. Não há nada em que você possa se apoiar. Por outro lado, você dá corda total a sua imaginação."

José Emilio Rondeau,
de Los Angeles



Acima, Kate e Phil recebem sua nova babá, Carmilla (Jenny Seagrove, no centro), que logo começa a manifestar atração por forças sinistras. À esquerda, Friedkin e a equipe de The Guardian *ao lado da árvore gigantesca. À direita, uma raiz da árvore ataca Phil através do chão*

Fotos Luke Wynne/Universal City

O MONSTRO DO PÂNTANO

FÚRIA VERDE

Depois de mais de dez anos, o personagem, que já teve uma revista própria no Brasil (editada pela Ebal), está de volta às bancas, agora pela Abril. Apesar da edição pouco cuidadosa (o formato é pequeno e a tipologia do título, por exemplo, está mais para o estilo "bedrock" dos Flintstones do que para o padrão vegetal original), *Swamp Thing* é uma das figuras mais importantes da HQ fantástica, e tem entre seus criadores gente como Bernie Wrightson e Alan Moore

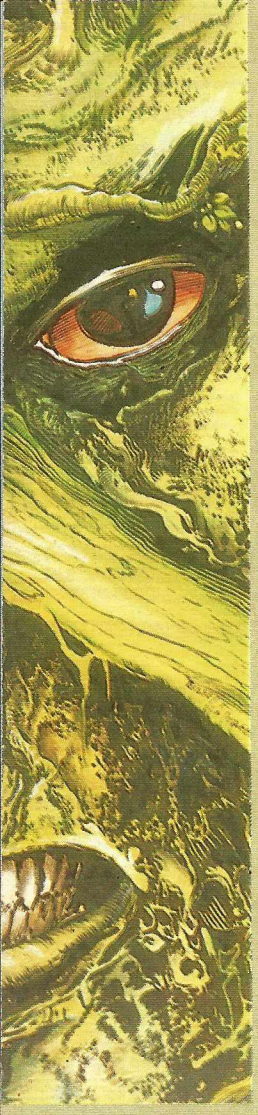
Fotos Abril

A série *Monstro do Pântano* surgiu em 1972, com roteiro de Lein Wein e desenhos de Bernie Wrightson. Contava a história de Alec Holland, um cientista que trabalhou em seu laboratório, no pântano da Louisiana, em uma fórmula que deveria revolucionar a agricultura. Idealista, Alec sonhava em resolver, com seu produto, a fome do mundo... Suas experiências têm fim quando seu laboratório, com ele dentro, é sabotado, com a explosão de uma bomba. Alec, ainda vivo mas com o corpo em chamas, sai do laboratório e corre até cair no pântano. O que acontece depois é uma fusão do próprio pântano, do que restou de Alec e de sua fórmula, espalhada no estouro. Dessa fusão nasce não mais um super-herói com físico de Apolo, mas uma coisa monstruosa, meio humana, meio vegetal. Nascia *the Swamp Thing*: a Coisa do Pântano.

Criar heróis monstruosos não era propriamente novidade. Duas das estrelas da Marvel eram o Coisa (criado em 1961) e o verdolengo Hulk (de 1962). Mas *Swamp Thing* mostrou ser especial, uma mistura do estilo das antigas histórias da EC Comics com a melancolia e a poesia de Frankenstein, as preocupações com a ecologia (florescentes na época) e um sofisticadíssimo desenho de Wrightson, num resultado tão ousado que chegava a ser surpreendente ser publicado pela DC, uma das duas maiores da indústria de *comic books* dos EUA.

A explicação é que desde 1967 Carmine Infantino era o diretor editorial da empresa, com um objetivo claro: fazer avanços que impedissem que a Marvel, de Stan Lee, os superasse completamente. Essa postura atraiu para a empresa artistas como Steve Ditko (que havia criado, com Stan Lee, o Homem Aranha) e até o criador do "padrão Marvel" de desenho, Jack Kirby. *Swamp Thing* foi precedido, na DC, por uma das séries fundamentais dos anos 70: o *Lanterna Verde*, de Denny O'Neill e Neal Adams, que gerou uma enorme polêmica pelo modo com que tratou de assuntos até então proibidos pelo Comic Code, como racismo, drogas, luta de classes, fascismo (foi um fracasso comercial, mas a DC insistiu na dupla, que encarregou de renovar a série *Batman*).

Lein Wein era um roteirista brilhante, mas este *Monstro do Pântano* é antes de tudo coisa de Wrightson, um daqueles artistas considerados "difíceis" pelas grandes empresas. Fazia parte daquele grupo — Mike Kaluta, Barry W. Smith, os irmãos Bruce e Jeff Jones — que, mesmo sem integrar o movimento underground, nunca tivera uma relação muito tranqüila com a indústria dos *comics* e seu esquema de linha de montagem. Wrightson entrou para a DC em 1969 (tinha então 21 anos), para desenhar um novo personagem criado por Denny O'Neill, Nightmaster, que teve pouco sucesso. Wrightson passa então um tempo fora da DC, fazendo a revista *Web of Horror*, que não dura nem um ano, vítima de uma péssima administração financeira. Junto com os irmãos Jones e Kaluta tenta então montar uma revista própria, independente. Mas apesar da qualidade de seus colaboradores a revista, *Abyss*, não passa de seu primeiro número. Depois de uma curta passagem pela *Conan*, da Marvel (auxiliando o desenhista Barry Smith e desenhando alguns episódios de *King Kull*, outra criação de Robert E. Howard, o mesmo de Conan), voltou para a DC. E para *Swamp Thing*.



É muito provavelmente o melhor trabalho possível dentro da DC do período. De todas as tentativas que o editor Infantino havia feito para dar credibilidade à empresa (em termos estéticos, é claro, porque em termos comerciais as coisas infanto-juvenis, como o Super-Homem, sempre venderam bem), *Swamp Thing* foi a mais bem-sucedida. Em princípio a série é uma retomada daquele estilo das HQ clássicas da EC. Mas, para além disso, é uma brilhante adaptação para os quadrinhos de um universo como o do escritor americano H.P. Lovecraft (1890-1937), aquele em que as luzes podem ser tristes ou obscenas, as madeiras rangem agressivamente, em que uma casa pode "olhar" de maneira ameaçadora. O desenho de Wrightson parece esboço de pintores renascentistas, ou, mais especificamente, de pintores como Durer, ligado ao renascentismo italiano. Isso se observa até na reprodução da idéia vigente entre os renascentistas, como Da Vinci, de que cada objeto tem uma alma, e que o pintor deve retratá-la em seu trabalho. Quem sabe não haja até influência das antropomórficas naturezas-mortas do pintor italiano Giuseppe Arcimboldo na concepção visual do Monstro...

Depois de menos de um ano, quando haviam sido publicados dez números da revista, Wrightson cansa-se do ritmo das edições mensais e do esquema da DC, acabando com o personagem na primavera de 1973. Trabalha então com desenhistas amigos (faz arte-final para desenhos de Neal Adams no *Lanterna Verde*, e Mike Kaluta, no *Sombra*), além de fazer capas para magazines de terror. Depois inicia uma colaboração com as revistas *Heavy Metal*, *National Lampoon* e com as publicações Warren: *Creepy*, *Eerie* e *Vampirella* (alguns de seus trabalhos no período foram publicados no Brasil pelas revistas *Kripta* e *Shock*). Mas, apesar de sua posição bem independente, faz um ou outro trabalho para a Marvel, para ajudar no orçamento familiar (teve uma *graphic novel* com o Homem Aranha lançada aqui em 1988; agora deve sair uma outra que reúne *O Coisa* e *Hulk* numa mesma história). Sem falar da frustrante tentativa da minissérie com o Batman, *The Cult* (*O Messias*), que fez com o chatíssimo Jim Starlin, para a DC.

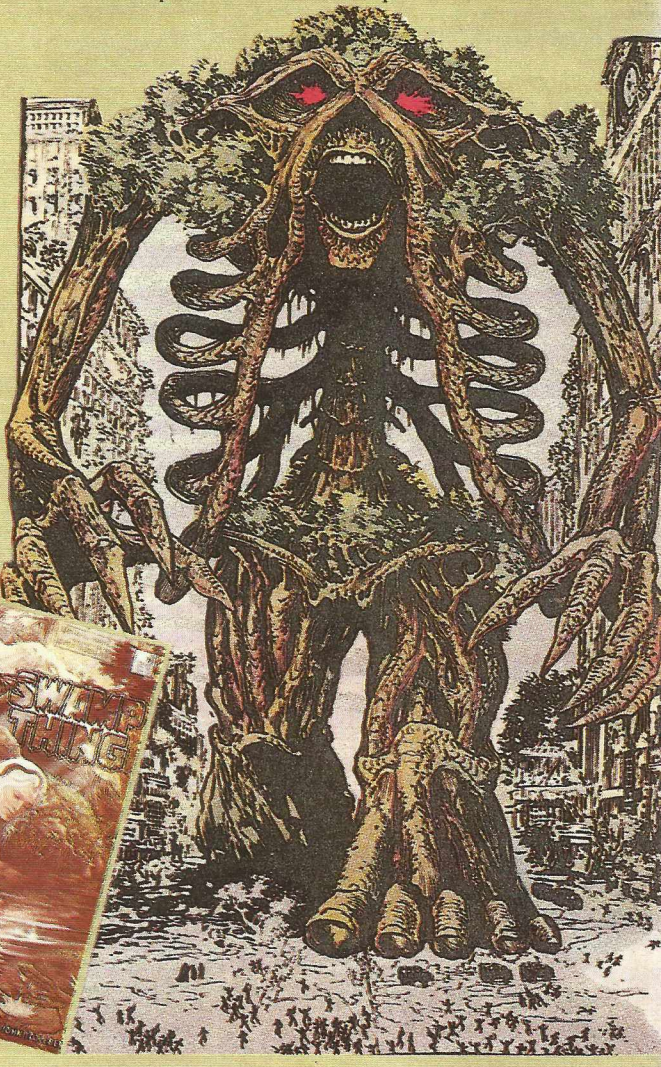
Mas o *Monstro do Pântano* voltou a ser publicado, desta vez com desenho de Tom Yeates e roteiro de Marty Pasko. É nessa fase que surge um de seus grandes vilões, o General Sunderland, todo-poderoso chefe da Sunderland Corporation. O trabalho de Pasko e Yeates acaba exatamente quando o General, aliado a uma agência governamental chamada DDI, consegue destruir o Monstro do Pântano.

Em 1983 começa a grande fase da série, escrita agora pelo inglês Alan Moore e desenhada pelos americanos John Totleben e Stephen Bissette (este último fez sua estréia profissional na Heavy Metal e depois fez histórias de terror e guerra para a DC). Mas, assim como a estrela da primeira fase de *Swamp Thing* era o desenhista Bernie Wrightson, desta vez o destaque é para o roteirista Alan Moore, coisa rara no mundo da HQ e virtualmente inédita no dos *comic books*. As histórias criadas por Alan Moore chamaram a atenção até de revistas literárias, com vários críticos classificando-o como o mais legítimo herdeiro de Lovecraft.

Moore começou sua carreira fazendo tiras humorísticas para a *Sounds*, uma revista inglesa de música, com um traço bem próximo do dos *underground comix* americanos. Desistiu de desenhar em 1980, para se dedicar exclusivamente aos roteiros. Colaborou na revista do *Dr. Who*, um personagem muito popular na Inglaterra, e na falada revista *2000 A.D.*, de onde surgiu boa parte da badalada nova geração dos desenhistas ingleses. Depois desenvolveu a série *Miraclenan* (que teve alguns episódios publicados no Brasil pela Editora Tannos) e criou, com o desenhista David Lloyd, uma das HQ mais importantes dos anos 80: *V for Vendetta* (*V de Vingança*, Editora Globo). Quando em 1983 a revista *Warrior*, que publicava seus trabalhos, foi fechada, Alan Moore foi para a americana DC.

Sua primeira história para o Monstro do Pântano, "Lição de Anatomia", começa com ele morto e congelado, na sede da Sunderland Corporation. Um cientista descobre, na autópsia, que na verdade o Monstro não é uma nova forma de Alec Holland, mas sim outro ser, formado pelas planárias existentes do pântano. Esses vermes, em contato com a tal fórmula química, teriam se alimentado do cadáver de Alec e adquirido sua consciência e suas memórias. O Monstro volta à vida como qualquer ser vivo. Brota de novo. No seu desesperado ódio por descobrir que não poderia voltar à condição humana, mata Sunderland. E volta para o pântano da Louisiana.

Alan Moore levou a história a extremos de dramaticidade: um deles é quando o Monstro localiza o esqueleto de Alec, prova definitiva de que não é humano.



Abaixo, a capa da edição americana (da fase Moore, Bissette e Totleben; publicada em 85) e, à direita, um quadradinho de 86 (Totleben)

Arruma uma namorada, Abigail Arcane, doce e inocente sobrinha de outro arquivilão da série, Anton Arcane. E surge o demônio Etrigan, que fala tudo em rimas, com quem o Monstro faz uma viagem pelo inferno. Também Alan deixou o Monstro, em 1987, para escrever *Watchman* e a *Killing Joke* (*Piada Mortal*, Editora Abril) do Batman. Ameaçou fazer um filme com Malcolm McLaren (*Fasion Beast*, do qual não houve mais notícias) e é reconhecido, em todo o mundo, como o maior roteirista em atividade na HQ atual. (Atualmente, rompido com a DC, Moore fundou sua própria revista, em que se diverte atacando Margaret Thatcher em edições especiais, em colaboração com amigos desenhistas, como Frank Miller e Hernandez).

Rick Veith, que já estava desenhando a série no lugar de Bissette e Totleben, acumula também a função de roteirista. E, se não chega ao nível de Wrightson no desenho nem escreve tão bem como Moore, também não se sai mal. Manteve-se na revista até o ano passado, quando inventou de fazer uma história em que o Monstro viaja no tempo, até a época de Jesus Cristo. Aí foi demais para a DC, que a censurou. Veith pediu demissão e foi substituído por Doug Wheeler. Mas, aqui no Brasil, isso é coisa para o futuro. A revista mensal que a Abril está publicando é da fase de Alan Moore, Bissette, Totleben e Veith.

Rogério de Campos ET

O Monstro do Pântano, em sua segunda aparição nas telas de cinema. Abaixo, o homem-jacaré, num filme em que a caracterização das criaturas é muito mais eficiente do que o roteiro

NAS TELAS: DECEPÇÃO

A mais recente adaptação do personagem para o cinema, em The Return of Swamp Thing, *do ano passado, mais uma vez frustrou os fãs do* Monstro do Pântano. *Se a primeira, apesar de bem ruinzinha (*The Swamp Thing, *feita em 1982), tem pelo menos o interesse histórico de ter sido dirigida por Wes Craven — que depois se consagraria como o criador de Freddy Krueger em* A Hora do Pesadelo *—, para esta não há escapatória. Nem como paródia tem graça. E não é só porque a história esteja muito modificada (seus criadores nem são creditados) nem porque os atores não tenham nada dos personagens (o francês Louis Jordan é muito* coolzinho *para encarnar Anton Arcane). Depois do que fizeram com o Batman no cinema, essas são coisas consideradas normais... O maior problema é fazer de uma das mais ousadas HQ modernas um filminho infantilóide. Até que o Monstro é bem-feito — o make-up é criação do conceituado Carl Fullerton, já indicado para o Oscar —, e há um homem-sanguessuga, um homem-elefante e, o mais engraçadinho, um homem-barata, todos no capricho. Mas os produtores poderiam ter economizado mais nessas coisas para investir no roteiro e na contratação de um diretor menos barato do que o tal Jim Wynorski, ambos de uma lamentável falta de imaginação. O filme começa com um grupo de idiotas no meio do pântano, quando o homem-sanguessuga aparece e começa a papar todo mundo. Em meio a uma música triunfal surge nosso herói, como se fosse o Mister Universo. A luta xoxa entre o monstro do bem e o monstro do mal mais parece episódio do Jaspion. Depois da vitória do herói surgem os letreiros ao som de "Born on the Bayou", ancestral criação do Credence Clearwater Revival. Surge a esperança de que a coisa melhore... só para depois ficar bem pior. Aparece uma tontinha matraqueando com as plantas e você descobre, chocado, que ela é a Abigail Arcane do filme. Então, uma esperança: que esta seja uma versão pornô, com muita sacanagem, porque a produção fuleira sugere. Nem isso.* R.C.

Fotos Abril

CONTO

CÃO DE LATA AO RABO

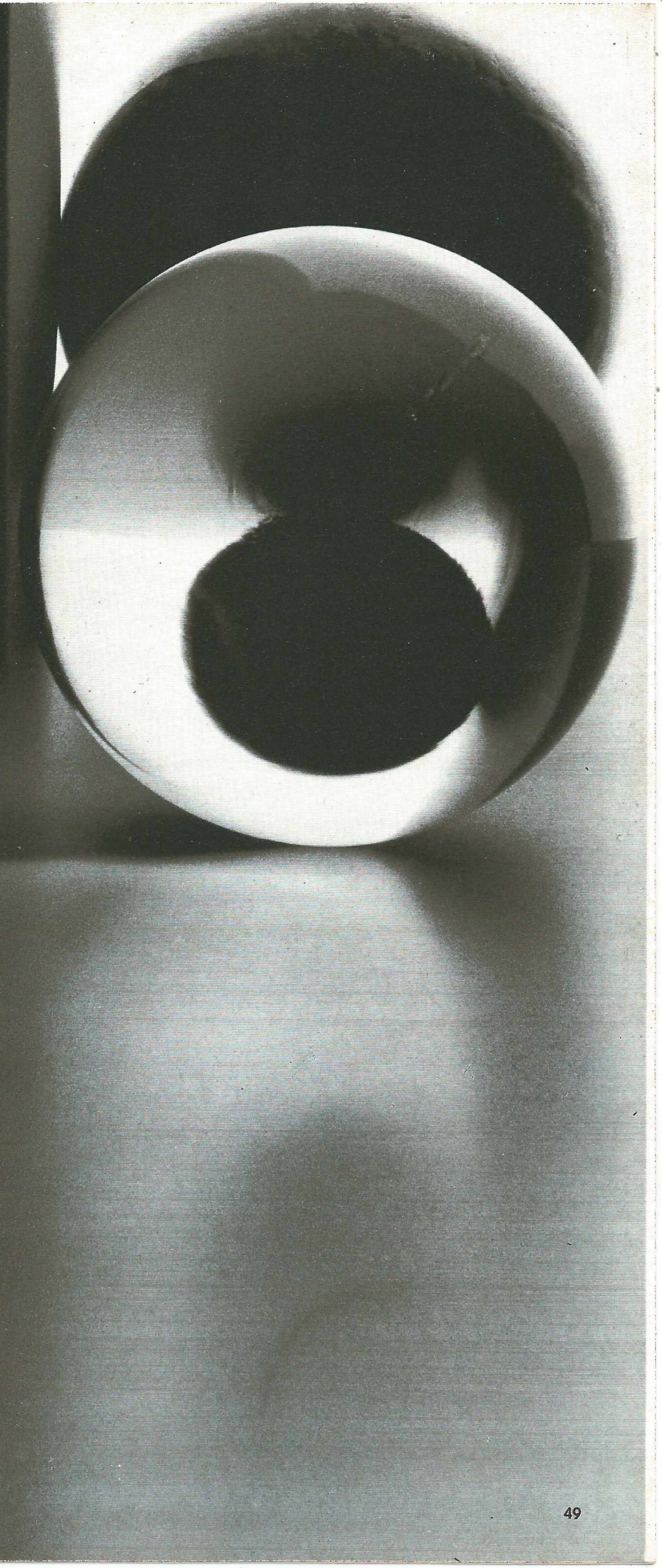
SET Terror e Ficção publica, com exclusividade, um conto do brasileiro vencedor, em Portugal, do *Prêmio Caminho de Ficção Científica — 1989*

BRAULIO TAVARES

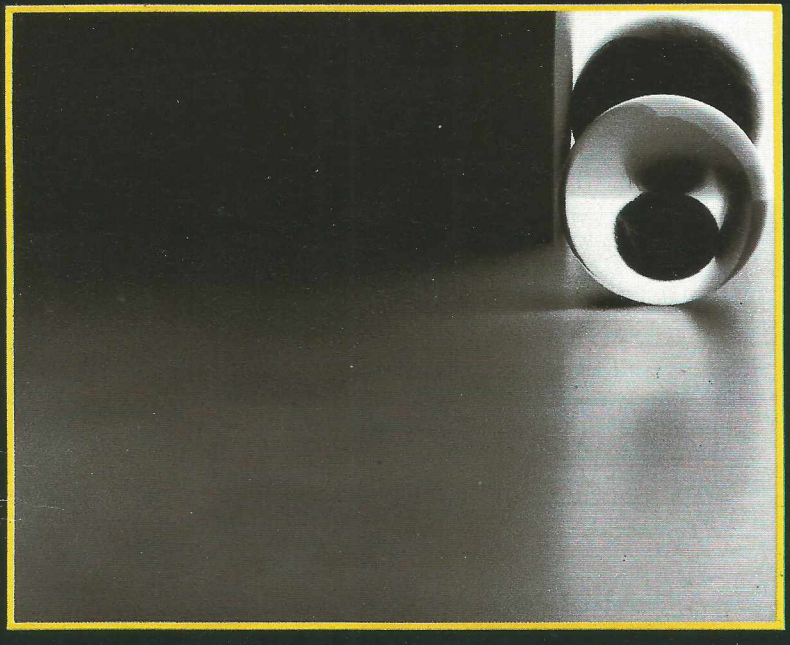
Braço enfiado até ao ombro naquela abertura invisível, David sentiu-se como que sugado para o interior de algo que não estava ali, e naquele primeiro instante de pavor, a lembrança que lhe veio à mente foi um dia em que chegou a um prédio de apartamentos, o portão gradeado estava fechado a chave, ele tocou um botão, alguém surgiu numa janela do terceiro andar e atirou um molho de chaves em sua direção, mas as chaves ricochetearam na grade e caíram do lado de dentro, forçando-o a baixar-se, enfiar o braço entre as duas varas de ferro, tatear o chão de cimento, no escuro, ver a imagem difusa das chaves a meio milímetro da ponta dos dedos, o braço crispado, o ombro estalando, a extremidade do dedo até que roçando algo sólido, mas ai, logo ali, mais além, uma distância que a cinco metros o olho humano diagnosticaria como inexistente; e isso foi apenas um espasmo emocional de alguns segundos, porque logo alguém desceu, houve pedidos de desculpas de parte a parte, a chave girou, o portão abriu; mas David está agora, anos depois, no porão de provas do seu laboratório, os assistentes já foram para casa e ele ficou ali sozinho para um serão, mais um de uma longa série de serões que já vêm desde o ano passado, os colegas já se acostumaram, a esposa se tranqüiliza ao ver o brilho de seus olhos, afinal não é fácil, casada há trinta e seis anos e pela primeira vez ver o marido trabalhar em algo que gosta, mesmo que os amigos, ao telefone, insistam em dizer que ela devia convencê-lo a largar tudo aquilo, é a perda de um tempo precioso, eufemismo para dinheiro, mas ela reage como uma leoa ferida, David sabe o que está fazendo, não tenho nada que me meter com o trabalho dele, tanto me faz que ele esteja construindo uma bomba atômica ou um espremedor de frutas, assunto dele, não meu, uma atitude exatamente como David teria esperado dela, não deve ser fácil, pensa ele, casar com um sujeito pensando que ele vai ganhar um Nobel de física no ano que vem e ele acabar sendo nomeado chefe do departamento e pronto, por isso talvez esse entusiasmo na pesquisa do seu grande projeto secreto, o fendedor-do-*continuum*, a máquina que vai literalmente virar o mundo ao avesso, ele degusta manchetes em vários idiomas, ensaia os discursos de recebimento de diferentes honrarias, dirá de uma vida à ciência dada, dedicará tudo aos falecidos pais e à esposa, uma leoa, e dirá que sua invenção é tão revolucionária quanto tantas outras ditas impossíveis, o televisor, o elevador, o gravador, o distribuidor, o radiador, o motor, o transformador, o interruptor, o capacitor, o transístor, o disruptor, o interocitor; mas ai, o sonho fende-se com mais facilidade que o real, bruscamente eis David atirado nessa situação, a madrugada final do projeto, o momento histórico da primeira experiência prática, geradores ronronando, painéis piscando, ativadores zumbindo, as mãos de David empurrando as alavancas de potência, as agulhas nos mostradores oscilam loucamente e começam a tamborilar sobre a cifra máxima, rufam cada vez mais rápido, estabilizam-se ali, David nas alavancas, de mandíbulas cerradas, cravando-as no final da ranhura, e aí há um *flash* espoucante que o estonteia, e logo em seguida os motores respiram aliviados, o rumor sossegado das máquinas volta ao normal, elas se portam surpreendentemente bem, e sim, sim, lá está a configuração prevista, os dois enormes pólos gravitacionais, gerados ali, naquele laboratoriozinho de ter-

Fotografia Dimitri Lee

ceira classe num país de quinta, não tão enormes assim, mas é bom recordar que o fenômeno se dá em microescala, de modo que não é exagero chamar enormes àqueles dois pontos minúsculos que agora faíscam nas extremidades opostas do aposento retangular, nos acumuladores simetricamente fronteiros, lá estão, o pequeno ponto negro a rebrilhar suspenso, junto ao acumulador situado nos fundos do laboratório, e sua extremidade oposta, o pequeno ponto branco a cintilar junto ao acumulador que fica em frente à única porta de entrada do recinto, sim, ali estão os dois, separados por uns meros cinco metros de espaço, um sugando e o outro emitindo grãos de energia, tirando e devolvendo microplasma a este universo, mantendo a homeostase entre os mundos paralelos, de cuja existência David sempre tivera certeza mas que só confirma agora, vendo diante de si duas portas opostas, escancaradas, por ele, por ele, ele sim merecendo o epíteto de fendedor-do-*continuum*, que aplicado a uma máquina ficaria em breve banalizado pela publicidade, mas aplicado a um homem assumia logo um tom épico, o desbravador dos mares, o caçador de esmeraldas, ele sorriria modesto e dedicaria aquilo às tais pessoas, mas antes era preciso correr ao telefone, tirar da cama os assistentes e finalmente provar-lhes que podia, sim, dar certo, e o próximo a ser chamado seria o diretor da faculdade, que por sua vez comunicaria ao reitor, e este ao ministro, mas antes de tudo seria melhor checar as cifras, parece que está tudo em ordem, queimou um circuito neste ou naquele sistema mas o emergência assumiu a tempo, no geral tudo funciona conforme o previsto, o buraco negro absorvendo seus quanta de energia, o buraco branco trazendo de volta uma proporção equivalente, esse tipo de corrente pode ser empregado com inúmeras finalidades motrizes, David pára um instante e coça a cabeça, tinha previsto o fluxo mas só agora, tendo-o diante de si, começa a ocorrer-lhe que a utilização prática daquilo pode acabar nem sendo o vôo interestelar, como era sua intenção, mas apenas um modo mais barato de fazer com que rodas girem, vai ver que entre aqueles dois pontinhos experimentais por ele obtidos está passando corrente que dá para iluminar um *shopping*, bem, depois cuidaria disso, o principal agora era a demonstração prática da sua fórmula que unificara várias teorias físicas, os buracos negros e buracos brancos, o monopólio magnético e os antipólos gravitacionais, os táquions e os tárdions, o giro da galáxia e o *spin* do elétron, a natureza reverso-espelhada da matéria-energia, tudo, tudo entretecido e simplificado numa fórmula de meridiana clareza, irretorquível, invulnerável, mas ai, amplíssima, desbordando os horizontes mentais dos amigos, os quais não conseguiam apreendê-la, diferente demais, heterodoxa, vasta demais, são uns asnos, queixava-se David à esposa, não se pode pedir a uma minhoca que nos entenda um himalaia, mas justamente por isso ele tivera de passar os vinte anos seguintes dedicando dezoito horas por dia à construção deste, ironicamente, buraco-de-minhoca, esse *loop* de *moebius* levando e trazendo massa entre o mundo que existe e o que até então não existia, talvez isso explique até o ectoplasma dos espíritas, anima-se –



David, já vestindo o paletó e aproximando-se do acumulador nos fundos do laboratório, perto dos controles, onde o cisquinho negro rebrilha, a um metro de altura, suspenso, colapsando para si toda a massa ao seu redor, decrescentemente em função do quadrado das distâncias, isso continua valendo, recorda David, tomado de súbito respeito pelos gigantes-do-saber a cujos ombros acaba de subir; há um tremular de imagens nas imediações daquele ponto-final-do-universo, David se encanta com esta expressão, sim, o primeiro de todos que breve começarão a ser produzidos em escala industrial, as perspectivas de *royalties* são excelentes mas por enquanto melhor conferir com cuidado, parece que o diâmetro desta esfera-de-ação do colapso está um pouquinho maior do que estava no papel, o tremular das imagens, quem sabe um ligeiro vibrar das fibras do espaço-tempo, quem sabe experimentando com a mão, a mão se estende quase sozinha e David tem a princípio aquela sensação enjoativa de quem tenta forçar um-ao-encontro-do-outro dois pedaços gêmeos de ímã, mas logo esse limite inicial se desfaz e a sensação é invertida, boca de exaustor, vácuo de aspirador de pó, algo que suga o gesto e de repente, meu deus, meu deus, o que está acontecendo, o que é isso, que força me arrasta como um pé-de-vento súbito, me puxa com potência absoluta, conseguiu David ainda pensar no instante em que foi atraído e colapsou no buraco negro, que não estava previsto para deixar passar mais do que alguns quanta de cada vez mas vai ver que ele tinha interferido no campo e precipitado esta surpresa, o fato é que seu corpo pareceu alongar-se como um infinito elástico ao se esvair através daquele horizonte de eventos, e quando emergiu do outro lado foi cuspido longe como um elástico feito saltar, e David se viu num ambiente de estarrecedoras proporções e pululante de seres mais estarrecedores ainda, criaturas de pesadelo que a David faltavam termos de comparação, aves de estinfale, krakens, cérberos, cães de tíndalos, hordas de grifos-dragões ladrantes que desceram sobre ele como uma nuvem de gafanhotos disputando um grão de milho, seres cuja visão derreteu-lhe metade das conexões neuroniais pelo efeito do puro e simples pavor, aleijando-o de forma irremediável, afetando também suas percepções de tempo e espaço, que naquele antimundo estavam compreensivelmente sem referenciais para avaliar a imensidão das distâncias e a interminabilidade do período ao longo das quais aqueles seres o caçaram; David não tinha tempo para escolher como, mas parecia mover-se ali como alguém que é jogado ao mar com as mãos atadas às costas e cinco minutos depois já está nadando com as orelhas, portanto era um pouco a golpes de barbatanas ou a contrações da boca do estômago que David fazia-se mover, sentia-se esquivar, rabear, eludir, driblar, evanescer, esquivar um bote de dentes ou giro de garras, manter-se vivo no meio daquela matilha de milhões de bocas escancaradas e por alguma razão também enraivecidas; um dos cacos de seu cérebro aos berros pedia voltar, outro caco tentava avisar aos demais que quando vissem algo parecido com um ponto negro e brilhante suspenso no ar não era para terem medo, não era o mesmo, era o outro, era a volta-ao-lar; a maioria dos cacos, no entanto, estava ocupada coordenando os golpes de cintura, as quedas de asa, as negaças, as cambalhotas, as bunda-canastras, os triplos mortais, os parafusos, o recente mas eficaz repertório de fugas-de-corpo com que David vinha se safando até então, as queixadas das coisas estalando no lugar que ele deixara um segundo antes, mas agora ele vai parar num novelo mais turbulento da alcatéia, uma das coisas se agiganta à sua frente, medusa de mil dentes, só aí já se vão embora mais uns nove zeros de neurônios, a visão imobiliza David, desce sobre ele, e desce por trás dela uma abóbada hiante de seres, e num último e desesperado esforço ele elude o bote final da coisa à sua frente e, aproveitando seu momentâneo desequilíbrio, empolga-lhe com a mão a quase ponta da cauda e dá-lhe um muxicão violento, jogando a criatura de encontro ao enxame de feras que se abate, há um clangor de garras e presas, há um ululat terrífico diante do qual David tende a minimizar tudo quanto acontecera até então, porque agora a criatura a que ele se apega dispara espaço afora e ele sente-se ricochetear em quinas, em superfícies, em edros, em retas, em curvas, em planos, em volumes, arrastado por aquele ser primevo enquanto o restante da horda persegue os dois, David de bom grado largaria a cauda da criatura e tentaria passar despercebido nos momentos seguintes, inclusive já a largou, mas sua mão continua ali, outro caco de mente ainda intacto é convocado a explicar e sugere às pressas que talvez os átomos de sua mão se tenham fundido aos antiátomos de que a criatura deve ser feita, de modo que agora estão soldados e indissolúveis, fato concreto é que a perseguição continua ao longo das abóbadas internas daquelas hiperesferas que parecem ser a passagem dali, o fluxo de fatos volta a ser uniforme, fuga e ricochetes, de certa forma o tempo se imobiliza para David, nada mais parece suceder naquele antiuniverso, que existe, não, não há mais dúvidas, mas não se pode afirmar cientificamente que consista só naquilo, vai ver que David abriu a fenda num ponto infeliz e foi parar no equivalente a uma colônia de abelhas africanas, é impossível que não haja portais para regiões mais amenas, vai ser só uma questão de tempo e pesquisa e idealismo anônimo, mas primeiro que tudo é uma questão de no dia seguinte os assistentes chegarem as-



sobiando ao laboratório, baterem o ponto, descerem ao porão, ouvirem o zumbir das máquinas, constatarem o desaparecimento inexplicável de David, notarem em seguida o aparecimento de dois estranhos pontos luminosos em frente àqueles condensadores que David sempre evitou ensinar-lhes como funcionavam, não fossem eles roubar sua descoberta, mas em todo caso veriam a coisa funcionando, era só convocar os maiores cérebros do continente para que examinassem as anotações de David, abençoadamente deixadas sobre a mesa de trabalho no porão, e descobrissem logo alguma maneira de puxá-lo de volta, para longe dos túneis retorcidos que pareciam ser os condutos de deslocamento no cacho-de-bolhas em que consistia aquele lugar, um topólogo estaria aqui melhor que eu, pensa David, já estóico, sentindo as mandíbulas perseguidoras chegando mais e mais perto, parece que a criatura que o reboca não é das mais importantes entre a fauna local, a despeito do susto que lhe pregou; pois essa própria criatura agora ralenta um pouco a fuga, parece por sua vez hesitar, vacilar entre dois caminhos, parece amedrontada, parece em pânico, para ser mais exato, e aí chispa como uma flecha numa direção qualquer, David já farejando o mau hálito das feras mais próximas, já não sabe o que faça, sente-se estranhamente ligado àquele ser a quem por certo nunca tinha ocorrido nada semelhante, nenhum *homo sapiens*-ultradimensional atado à sua cauda e carreando-lhe o furor daqueles outros seres em cujos dentes ele não tem a menor intenção de findar seus dias, tem de fugir, criatura enlouquecida de pânico, por isso não perde tempo quando passa ao lado daquele minúsculo ponto negro suspenso e é por ele atraída, sugada por um puxão violento que a colapsa no interior daquela escapatória, precipitando-a através desse infinito ponto até um recinto que a seus olhos multidimensionais parece estreito como uma linha, e onde ela passa agora a esbravejar ofendida, escalavrando com as numerosas unhas aquela coisa chamada porta daquele lugar chamado laboratório, achando aquela situação um pesadelo asfixiante e muito pior do que o que a aguardava nos dentes da legião que lhe vinha ao encalço, só que aqui nada emergia às suas costas, algo também parece detê-la, se ela pudesse virar-se para observar constataria apenas que daquela minúscula região de onde estava emergindo surgia apenas ela própria, sua cauda retesada, e na difusa extremidade desta um braço de paletó estendido e logo atrás o rosto muito pálido de um homem gordinho, cujo metro e sessenta e cinco de extensão estava agora transformado numa linha infinita, uma linha perpendicular aos dois universos recém-justapostos, e tendo daquele lado o inofensivo porão de laboratório onde no dia seguinte os assistentes chegariam para assinar o ponto, só que não assobiavam, pois o clamor que vinha lá de baixo era de molde a gelar o sangue nas veias do mais expedito, de modo que as portas seriam trancadas às pressas, e convocadas as autoridades mais próximas, e não seria senão no meio daquela mesma tarde que um corpo especial de comandos desembarcaria de helicóptero, daria um jeito de descer ao porão e posicionar-se no corredor para, numa manobra conjunta longamente ensaiada, executada com êxito durante décadas de profissionalismo, botar abaixo aquela porta que os uivos lá de dentro faziam estremecer; só que os que entraram ali não tiveram nem sequer o tempo de compreender com nitidez a criatura que terrífica se erguia à sua frente, junto a um dos condensadores, como que tentando precipitar-se sobre eles mas sendo contida lá atrás por alguma abençoada força, mas isso foi um átimo, seguiu-se o imediato derreter das ligações neurônicas dos invasores, fulminados por semelhante desobediência aos limites do possível, e o mesmo continuou a acontecer com todos quantos ali se aventuraram e caíram fulminados pela visão daquela górgona, daquele jabervoque gorgolejante que não deixava ninguém se aproximar da mesa onde estavam esquecidamente deixadas as anotações de David sobre como deslindar aquele impasse, o que certamente acabaria sendo feito, tivessem as autoridades tempo e calma para uma decisão diversa da que foi imediatamente tomada, dinamitar o prédio inteiro, é, isso mesmo, grandes problemas grandes soluções, e a explosão se deu e foi grande, muitíssimo maior do que se pensava, vai ver que a existência da fenda-no-*continuum* favoreceu uma infiltração exponencial de energia que rachou a crosta do continente, abrindo um desfiladeiro que um rio não abriria em mil milênios, abalando o planeta de tal forma que o dia perdeu entre cinco e seis segundos, mas de qualquer modo funcionou, foi dito à população, a criatura não emergiu dali, como também não foi possível reconstituir o que se teria passado com David, questão que aliás não incomodou muita gente, nem mesmo sua esposa, apenas mais uma entre milhares de pessoas desmanchadas pela tal explosão, e que agora, segundo alguns que se benziam, devia estar ao lado dele na eternidade, embora uma abordagem mais física do problema nos levasse a dizer que David fora obliterado deste mundo, mas, de alguma forma, que só a ciência explica, seu corpo agora longilíneo ainda se estendia ao longo da fenda espaço-temporal onde, como é sabido, o processo sucessório dos eventos estanca, ali onde o tempo e espaço voltam a se contrair num poro interdimensional, e apesar de em nosso mundo e na colméia-dos-dragões o tempo prosseguir no seu ramerrão de sempre, David tinha atingido se não a fama pelo menos a imortalidade, encalhado na estreiteza esfincteriana daquela passagem, de um lado tendo à ponta do braço a criatura em pânico que escalavrava por dentro a porta trancada do laboratório, e tendo do outro os dentes de metal aquecido ao rubro que dissecavam, vivisseccionavam, descarnavam suas pernas já cansadas de se agitar inutilmente para enxotar as criaturas, e já sem esperanças de que alguma vontade cósmica decidisse, um dia, por fim, extenuada, saciada, malignamente satisfeita — que decidisse dar por encerrados todos os seus tormentos, todas as suas atribulações.

"Cão de Lata ao Rabo" é um dos contos do livro A Espinha Dorsal da Memória, *recém-editado em Portugal, na Coleção Caminho de Bolso, dedicada à ficção científica e à literatura policial. Braulio Tavares é o primeiro brasileiro a vencer o Prêmio Caminho, bienal, concorrendo com trinta outros escritores, todos de língua portuguesa. Braulio, 39 anos, conhecido como poeta (tem vários livros publicados) e ensaísta (é dele* O Que É Ficção Científica, *Ed. Brasiliense), não vê dificuldades em escrever num gênero que não tem muita tradição no Brasil: "Veja o Rubem Fonseca, por exemplo. O que ele faz é literatura carioca e contemporânea, e não imitação do Dashiel Hammett. Mas qualquer fã de literatura policial poderia lê-lo nos Estados Unidos. A estrutura de gênero não pode ser uma camisa-de-força. É por isso que o tratamento que dou à ficção científica é bem pessoal".*

ENSAIO

TERROR & TECNOLOGIA

PARTE I: OS BISBILHOTEIROS

O binômio ciência-terror, sempre presente no cinema fantástico, será assunto para uma série de três matérias. Na primeira, o controle do homem pelo homem... via máquina, e uma seleção de títulos disponíveis em vídeo

O mundo contemporâneo, surgido sob o duplo influxo da Revolução Industrial e da Revolução Francesa, consagrou uma nova religião: a do progresso científico. A idéia de que uma evolução potencialmente ilimitada da técnica pode elevar o homem a uma liberdade e a uma felicidade igualmente infinitas tem suas raízes no Renascimento, ou até antes, mas foi no século 19 que essa crença atingiu, em escala planetária, uma dimensão totalizante, e mesmo totalitária. Num mundo crescentemente povoado por inventos maravilhosos, o desenvolvimento tecnológico ganhou o aspecto de uma guerra santa entre a luz e as trevas.

Como toda ideologia triunfante, o progresso científico gerou também sua contrapartida, uma espécie de contracorrente subterrânea que insiste em associar a ciência com o mal. Concebida nas trevas das catacumbas ou em sinistros laboratórios, há uma tecnologia perversa que engendra monstros, doenças, máquinas que se voltam contra o homem, forças incompreensíveis...

O romance *Frankenstein*, de Mary Shelley (filmado em 1931 por James Whale), pode ser considerado um marco na história da tecnologia perversa, não só por questões cronológicas (foi escrito em 1818), mas principalmente por seu sentido transcendental. Ao gerar sua criatura utilizando um cadáver e um complicado sistema de captação de energia elétrica, o Dr. Frankenstein desafiou ao mesmo tempo duas leis fundamentais da natureza: a da mortalidade dos homens e a da sua procriação, baseada nas relações sexuais. Dessa maneira, simbolicamente, atraiu a ira divina e lançou sobre toda atividade científica uma espécie de maldição. São descendentes bastardos ou legítimos desse "Prometeu moderno" praticamente todos os cientistas loucos da literatura e do cinema: Dr. Cali-

Fox

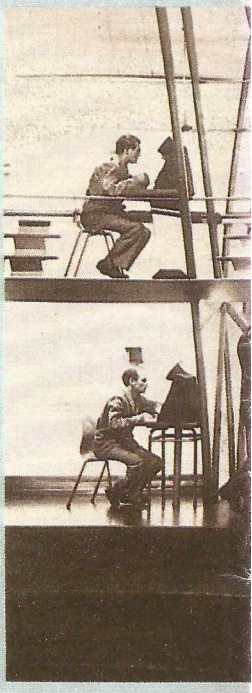
gari, Dr. Mabuse, Rothwang (de *Metrópolis*), Dr. Silvana, Luthor, Dr. Jeckyll, Dr. Phibes e tantos outros apóstolos da ciência maligna.

O cinema — ele próprio um invento prodigioso nascido junto com o avião e o automóvel — dedicou-se desde suas origens ao duplo jogo de celebrar as inovações tecnológicas (na ficção científica otimista e sorridente) e denunciar sua face doentia e monstruosa (na ficção apocalíptica, nos filmes de espionagem e de guerra). Deixando de lado seu aspecto mais evidentemente destrutivo — a criação de armas de guerra —, a tecnologia perversa pode ser dividida operacionalmente em três categorias: 1) o homem controla a máquina (a tecnologia) para realizar o mal (o controle do indivíduo ou da sociedade, a espionagem, o terrorismo); 2) a máquina, possuída pelo mal, foge ao controle do homem; 3) homem e máquinas confundem-se em diversas formas de simbiose (andróides, robôs, cyborgs, replicantes) para fazer o mal. É óbvio que em alguns casos essas três categorias se combinam nas mais variadas medidas. Nesta edição de SET Terror e Ficção será abordada a primeira das três formas de tecnologia perversa com uma seleção dos melhores vídeos desse subtema. As outras duas ficam para os próximos números.

O cartaz original de Metrópolis *(26) e cena de* Brazil — o Filme *(85): o mais antigo e o mais recente exemplo da repressão de Estado pela tecnologia*

Transvideo

À esquerda, Arnold Schwarzenegger é o ex-policial rompido com o Estado controlador de Running Man. *Abaixo, na versão de Michael Anderson de* 1984 *(56), a imagem da burocracia*



O uso da tecnologia como instrumento de dominação e controle social é um tema freqüente na literatura e no cinema de antecipação. Se o paradigma do gênero é o romance *1984*, de George Orwell, em que transmissões ininterruptas de tevê falseiam a realidade e impõem o culto coletivo ao Grande Irmão, o cinema também criou seu clássico absoluto nesse campo, o inigualável *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang. Na fantasmagórica cidade do futuro, o cientista Rothwang serve ao poder concebendo engenhocas e sistemas que possibilitam a coerção da massa informe de trabalhadores escravizados. Um circuito interno de televisão serve como "olhos e ouvidos" do poderoso senhor de Metrópolis. Quando este perde o pé da situação, Rothwang cria um robô de rosto humano para liderar uma rebelião suicida da massa exaltada. Se o controle não é mais possível, que venha a destruição.

Na esteira de *Metrópolis* e de *1984* (filmado em 1956 por Michael Anderson e em 1984 por Michael Bradford) vieram inúmeras materializações de um futuro sombrio e totalitário, em que a ciência conspira contra a liberdade e a felicidade do indivíduo. Em *THX 1138* (1970), seu primeiro filme, George Lucas concebeu um mundo subterrâneo em que tudo é controlado pela tecnologia — incluindo as relações sexuais e a

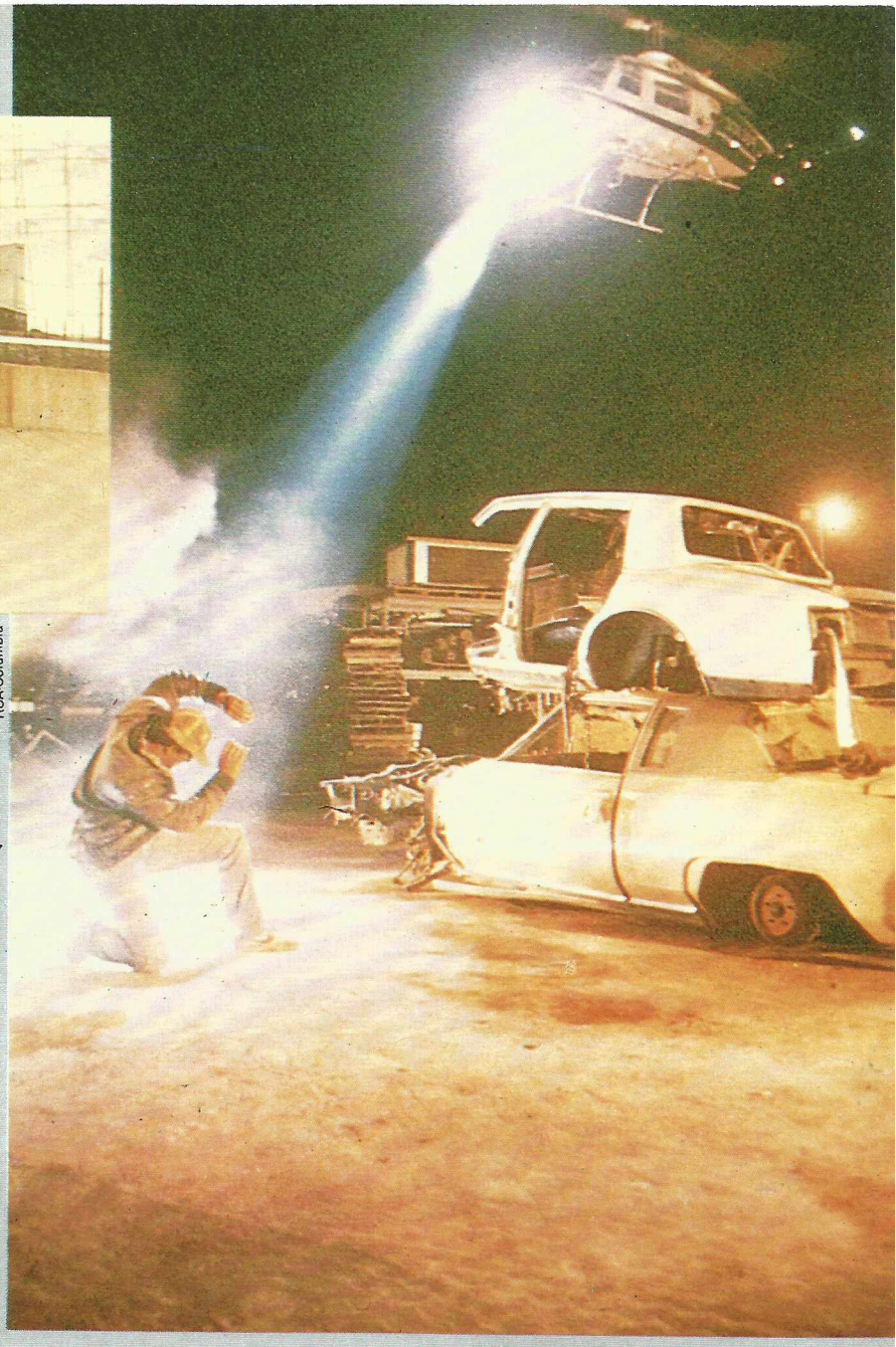
VIDEODROME
(Videodrome, Canadá, 1983)
Direção: David Cronenberg. Com James Woods, Deborah Harry, Sonja Smits, Peter Dvorsky. CIC.
Ao procurar fitas de vídeo para sua emissora a cabo — feita de pornografia e "mundo cão" —, um executivo (James Woods) acaba assistindo a um estranho programa que causa delírios e dependência psíquica. A partir daí, alternando estados de lucidez com alucinações, ele investiga a origem e o sentido do programa, e descobre que tudo faz parte (ou será mais uma paranóia?) de uma conspiração política. O limite entre o delírio e a realidade nunca foi tão frágil, e Cronenberg arrasta o espectador para o pesadelo de seu protagonista, brindando-o com seus tradicionais efeitos nojentos e horripilantes. Veja por sua conta e risco.

BRAZIL — O FILME
(Brazil, Inglaterra, 1985)
Direção: Terry Gilliam. Com Jonathan Pryce, Michael Palin, Robert De Niro, Bob Hoskins. VTI.
Um *1984* com uma generosa dose de humor negro (estilo Monty Python) e sentido do absurdo (estilo Kafka). Num mundo futuro estupidamente burocratizado, um pacato funcionário do Ministério da Retenção de Informação (Jonathan Pryce) apaixona-se por uma guerrilheira urbana e ambos passam a ser perseguidos pela tecnocracia e seus serviços de segurança. A tecnologia ao mesmo tempo futurista e obsoleta desse Estado imaginário é satirizada com sarcasmo, e ao final não resta fusível sobre fusível.

A CONVERSAÇÃO
(The Conversation, EUA, 1974)
Direção: Francis F. Coppola. Com Gene Hackman, John Cazale, Frederic Forrest. CIC.
Harry Caul (Hackman) é um perito em escuta, grampeamento de telefones e gravação de conversas a serviço da espionagem industrial. Orgulha-se de ser um dos melhores técnicos do ramo e nunca questiona os aspectos éticos ou políticos de seu trabalho, até que, ao ouvir uma gravação, percebe que pode estar contribuindo para a articulação de um assassinato. Entra em crise e resolve abandonar sua postura "neutra", intervindo abruptamente na ação. O filme é um dos melhores de Coppola, com uma atuação brilhante de Hackman e uma cena antológica — a última.

MORTE NOS SONHOS
(Dreamscape, EUA, 1984)
Direção: Joseph Ruben. Com Dennis Quaid, Max von Sydow, Christopher Plummer, Kate Capshaw. VTI.
A idéia é sedutora: conjugando esforços da ciência e de indivíduos com poderes paranormais, um cientista (von Sydow) desenvolve um projeto que possibilita a "entrada" nos sonhos de pessoas problemáticas e a conseqüente ajuda na solução de seus traumas. Mas um inescrupuloso político (Plummer) pretende usar o processo para introduzir um criminoso nos sonhos do presidente americano e causar a morte deste por enfarte. Quem vai tentar evitar, *dentro do sonho*, o assassinato é o simpático paranormal Dennis Quaid. Boas idéias com desenvolvimento um tanto infantil, mas sempre uma diversão garantida.

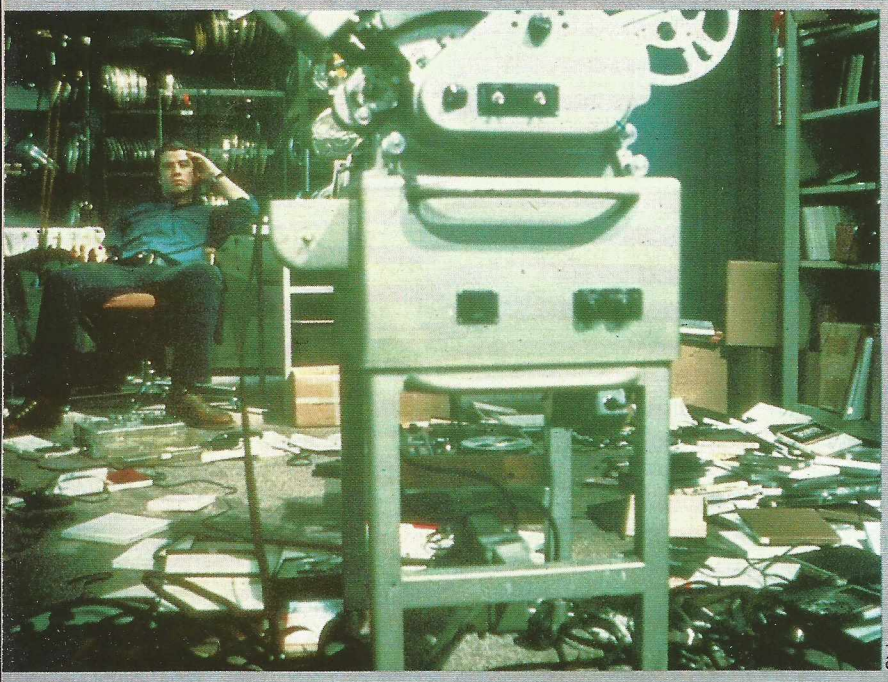
RCA-Columbia



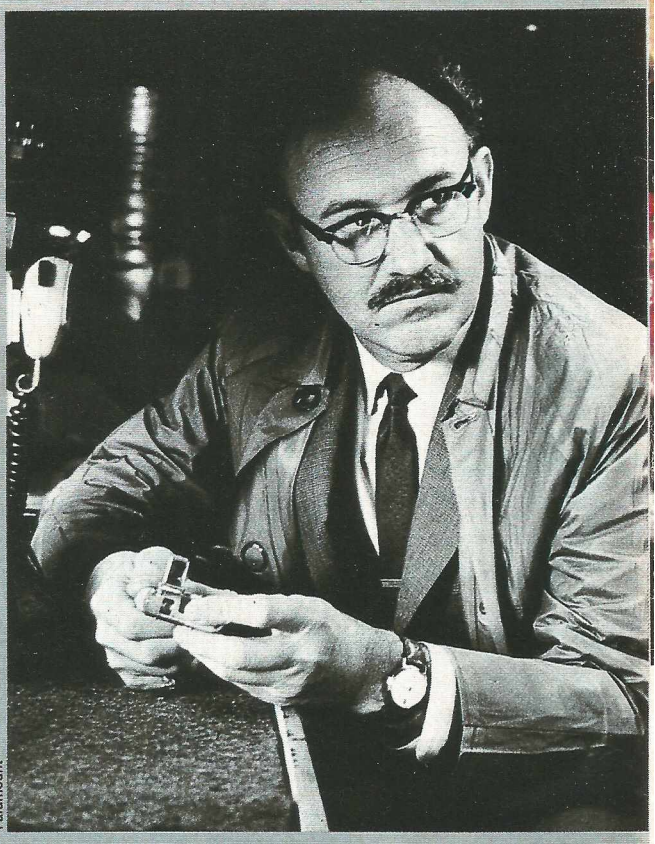
consciência individual — e os homens não têm nomes, mas números de série. Significativamente, o ambiente é totalmente branco, assim como as roupas de todos os habitantes, numa cenografia que lembra a assepsia dos hospitais e laboratórios — locais tradicionalmente reservados à celebração da deusa ciência. Já no fantástico *Brazil* (1985), o insólito humor do diretor Tery Gilliam transforma a sociedade totalitária do futuro num organismo ao mesmo tempo ridículo e assustador. Por causa de um acidente banal (uma mosca no computador), um homem é exterminado pela polícia, punido por um crime contra o Estado que não cometeu. Ao entrar em confronto com o poder, o protagonista Sam (Jonathan Pryce) encontra como aliado uma espécie de guerrilheiro tecnológico (Robert De Niro), um técnico especializado em causar panes e curtos-circuitos nas redes elétricas, hidráulicas e telefônicas. O ridículo do Estado burocrático é acentuado pelo *design* obsoleto das máquinas e aparelhos supostamente modernos e eficientes.

Mesmo um filme menos autoral e de produção B como *Running Man — O Sobrevivente* (1987), de Paul-Michael Glaser, pode trazer idéias interessantes sobre o tema. Neste *thriller* futurista estrelado por Arnold Schwarzenegger, o que se vê é uma versão moderna da política do "pão e circo". Numa sociedade brutalmente estratificada, em que o pão não dá para todos, o circo consiste em um programa de tevê em que um criminoso (do ponto de vista do Estado, claro) tem de enfrentar gladiadores munidos de armas tecnológicas. Para atender a seus objetivos catárticos e pedagógicos, a emissão do programa passa às vezes por processos e truques de falsificação. Tecnologia também é mentira. Ainda mais assustador — porque ambientado no presente e inspirado em aparelhagem já existente — é *Trovão Azul* (1983): o super-helicóptero que dá título ao filme está capacitado a espionar, gravar em vídeo e eventualmente pulverizar atividades consideradas subversivas, especialmente atos terroristas ou manifestações políticas. Seu uso garante às Forças Armadas americanas controle absoluto sobre a atividade política de grupos e indivíduos.

Acima, em duas cenas de Trovão Azul, *o helicóptero como veículo ideal de "controle social"*



Globo



Paramount

Fox

Dois técnicos de cinema arrastados em conspirações políticas: acima, Travolta é o sonoplasta de **Um Tiro na Noite**; *à esquerda, Bryan Brown é o homem dos efeitos especiais em* **FX**. *Gene Hackman, à direita, é o espião em crise de consciência*

Mas não é só o Estado ou o Exército que manipulam a tecnologia para investigar e coagir o indivíduo. Há também empresas, agências mais ou menos autônomas, entidades secretas e obscuras, organizações criminosas, o diabo. Uma das obras-primas desse segmento é *A Conversação* (1974), de Francis Coppola, em que um perito em escuta (Gene Hackman) entra em parafuso ao descobrir que seu trabalho de espionagem industrial pode levar a um assassinato. Desnorteado pelo sentimento de culpa, mergulha na pa-

O CASAL OSTERMAN
(The Osterman Weekend, EUA, 1983)
Direção: Sam Peckinpah. Com Rutger Hauer, John Hurt, Craig T. Nelson, Dennis Hopper, Burt Lancaster. VTI.
Intrincadíssima trama inspirada em *best-seller* de Robert Ludlum. Um agente de espionagem americano (Hurt), cuja esposa foi assassinada pela KGB em conluio com a CIA, resolve armar uma vingança espetacular contra o chefe desta, um senador com pretensões presidenciais (Lancaster). Para tanto, ele envolve um repórter televisivo (Hauer), fazendo-o crer que seus principais amigos são agentes soviéticos. A confusão toda explode numa reunião dos amigos numa casa de campo, acompanhada de perto (via circuito de TV) pelo maquiavélico Hurt. Mais que isso não dá pra contar. Último filme de Peckinpah, traz as marcas de seu cinema: muita violência, segurança narrativa e grande impacto visual.

RUNNING MAN — O SOBREVIVENTE
(Running Man, EUA, 1987)
Direção: Paul-Michael Glaser. Com Arnold Schwarzenegger, Maria Conchita Alonso, Yaphet Yotto. Transvídeo.
Na América de 2017 os alimentos escasseiam, gerando saques e protestos reprimidos com violência. Schwarzenegger é um policial que se recusa a reprimir civis desarmados, é preso, foge da cadeia e acaba indo parar num programa de TV chamado *Running Man*. Como criminoso recapturado, ele tem de enfrentar gladiadores modernos, para deleite das massas (no auditório e via satélite). A televisão, manipulando descaradamente as imagens por meio de truques sofisticados, é mostrada como instrumento de controle social e canalização dos impulsos violentos para um ritual de sadismo e crueldade. Uma espécie de caricatura do que são hoje os imbecilizantes programas de auditório.

TROVÃO AZUL
(Blue Thunder, EUA, 1983)
Direção: John Badham. Com Roy Scheider, Malcolm McDowell, Candy Clark, Warren Oates. RCA-Columbia.
O Trovão Azul é um super-helicóptero equipado com a mais moderna tecnologia para controlar e esmagar motins e manifestações de massa. Um dos principais mentores do projeto é o coronel Cochrane (McDowell), um piloto de extrema-direita que teve uma atuação canalha no Vietnã. Quem se insurge contra ele é justamente um ex-companheiro do Exército e antigo inimigo, o piloto da Polícia Frank Murphy (Scheider). É claro que os dois vão travar um duelo de helicópteros eletrizante sobre os céus de Los Angeles, o que proporcionará um coquetel de cenas de ação e efeitos especiais. Embora um pouco rasa, a trama é conduzida com segurança por Badham, que depois faria *Jogos de Guerra* e *Tocaia*.

A MORTE AO VIVO
(La Mort en Direct, França, 1979)
Direção: Bertrand Tavernier. Com Romy Schneider, Harry Dean Stanton, Harvey Keitel, Max von Sydow. Mundial.
Num futuro indefinido (mas próximo), uma rede de televisão resolve investir numa idéia maluca e milionária: operar os olhos de um *cameraman* (Keitel) para transformá-los em câmera e fazê-los gravar em segredo os últimos dias de vida de uma mulher moribunda (graças aos "remédios" venenosos que lhe são ministrados por um médico comprado). O material filmado, é claro, será transmitido num programa de TV de grande audiência. Apesar da respeitável assinatura de Tavernier, do argumento engenhoso e do elenco de primeiro time (em especial Romy Schneider, numa atuação comovente), o filme tem pontos fracos: a dublagem pouco convincente de Keitel em francês e a falta de ritmo, que torna certas passagens arrastadas e monótonas.

Sipa-Press

ranóia de se considerar ele mesmo objeto de espionagem, e acaba na solidão absoluta. Parente próximo do filme de Coppola (e do *Blow-up* de Antonioni) é *Um Tiro na Noite* (1981), de Brian De Palma: um especialista em efeitos sonoros descobre casualmente, graças a seu talento técnico, o assassinato de um político importante. Mas nesse caso a tecnologia acaba fazendo o bem, e isso não interessa aqui. Em *FX — Assassinato sem Morte* (1986), ao contrário, a capacidade técnica de um especialista em efeitos visuais é manipulada para fazer o mal (no caso, escamotear a autoria de um homicídio).

Mais impressionante é o caso do repórter televisivo de *A Morte ao Vivo* (Bertrand Tavernier, 1980), que, não tendo nenhum talento científico excepcional para vender, resolve sacrificar os próprios olhos à ciência maligna. Ele se submete a uma operação que transforma seus olhos em câmeras de tevê, para poder assim gravar discretamente os últimos dias de vida de uma mulher desenganada (Romy Schneider), para transmissão posterior num programa de grande audiência (pão e circo, outra vez). A certa altura, essa câmera ambulante (Harvey Keitel) percebe que também é vítima do processo de controle, já que tudo que ele vê é ininterruptamente transmitido para o estúdio de tevê. A bisbilhotice se volta contra o bisbilhoteiro.

Mas o exemplo mais cabal de manipulação do indivíduo está em *Dossier 51*, realizado em 1978 pelo francês Michel Deville. Uma obscura organização, possivelmente ligada ao Estado, passa a investigar e, posteriormente, a dirigir a vida de um diplomata francês, chamado pelos investigadores de 51. O objetivo da operação também não é revelado. Todos os meios técnicos são utilizados para manter o 51 sob a mira dos bisbilhoteiros: vídeo, cinema, gravador, fotografia... Depois de conhecer a vida passada e presente de sua vítima, a perversa organização tenta traçar sua vida futura. Dentro da entidade, os investigadores que disputam o privilégio de controlar o 51 utilizam como codinomes os nomes de deuses greco-romanos: Júpiter, Vênus, Marte... Poderosa metáfora: como os antigos deuses, os bisbilhoteiros modernos se entretêm traçando, ao capricho de suas vontades, o destino dos mortais.

Mundial

A televisão letal: no topo, em **Videodrome**, *pornografia induzindo alucinações e tumores cerebrais; em* **Morte ao Vivo**, *a agonia de uma mulher é programada por uma emissora*

EDITORA AZUL

Editor e Diretor: VICTOR CIVITA

Diretoria
Angelo Rossi
Edgard de Sílvio Faria
Roberto Civita

Diretor Superintendente: Angelo Rossi

SET TERROR E FICÇÃO

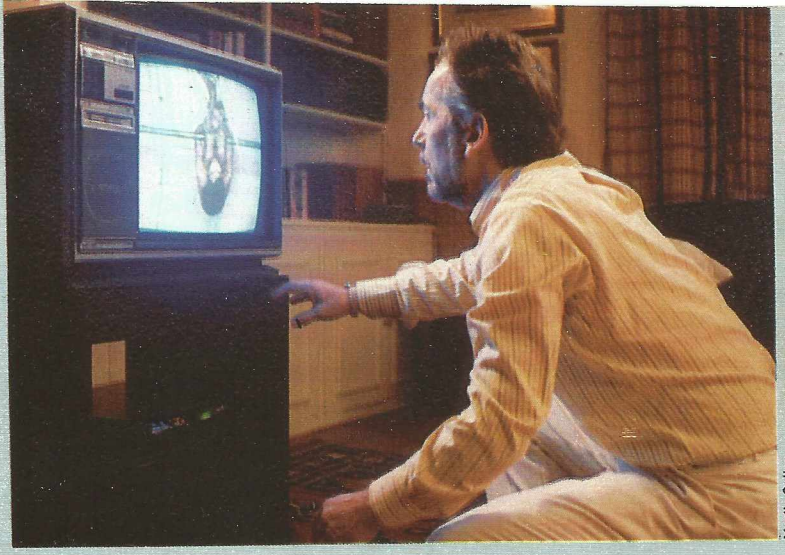
Diretor de Grupo: Carlos C. Arruda

REDAÇÃO
Diretor de Redação: Eugênio Bucci
Editores: Dilson P. Gomes (executivo), Alex Antunes, Carlos Volpato, Mario Nery
Redação: Deborah Peleias, Walter de Silva
Auxiliar de Prod. Editorial: Marcelo de Castro
ARTE
Editor de Arte: Michel Spitale
Produção: Maria Amélia Azevedo
Diagramador: Izaú Norbertino
Arquivo e Pesquisa: Sandra Machado Alves
Atendimento ao Leitor: Lilian Araújo
Correspondentes: José Emilio Rondeau e Ana Maria Bahiana (Los Angeles), Jader de Oliveira (Londres), Adilson Nunes (Paris) e Celso Fioravante (Milão)
SET - TERROR E FICÇÃO
Editor: Alex Antunes
Colaboradores:
Antonio Querino Neto, José Geraldo Couto, Luiz Nazário, Marcos Smirkoff, Marilia Wendel de Magalhães (tradução), Paulo Capuzzo, Rogério de Campos
Fotografia: Dimitri Lee
Arte: Marcelo Paton Viola
Revisão e Preparação de Textos: Marcos D. Agathão
Diretora Responsável: Liège de Lima Dória Castelli
PUBLICIDADE
Diretor Corporativo: Carlos Alberto Araújo
Diretor - SP: Oswaldo Maffei Jr.
Gerente - SP: Donato A. Ponzio Jr.
Contatos: Iracema Gil, Ricardo Mateoli, Rosângela Cassílio, Maria do Carmo Barbosa.
Diretor - RJ: Maria Fernanda Jorge
Contatos: Paulo Mesquita, Eduardo Barros
Produção Gráfica:
Gerente: Edna K. Burigo
Coordenador: José Soares A. Santos
Representantes:
Rio Grande do Sul e Santa Catarina:
Print Sul (0512) 23-9528, (0482) 33-7622
Centro-Oeste: Publicentro Comunicações & Negócios Ltda. Fone: (061) 223-0421 — Brasília — DF
SP-2: Intermídia Repres. e Public. S/C Ltda. Fones: (016) 623-4262/623-4291 — Ribeirão Preto — SP
Serviços Editoriais
Abril Press - Gerente: Judith Baroni; **Escritórios - Nova York:** Lincoln Building, 60 East 42nd Street, Suite 3403, New York, N.Y. 10165, Phone: (001212) 557-5990/5993, Telex (00) 237670, FAX: (001212) 983-0972. **Paris:** 33, rue de Miromesnil, 75008 - Paris, Phone (00331) 42.66.31.18, Telex (0042) 660731 ABRILPA, FAX: (00331) 42.66.13.99
Departamento de Documentação - Dedoc - **Gerente:** Susana Camargo - av. Otaviano Alves de Lima, 4400, São Paulo, SP, Telex: (011) 22115
Serviços Fotográficos - Gerente: Pedro Martinelli
COMERCIAL
Diretora: Vera Helena Mirandez Gomes
Gerente de Produto: José Carlos Boldarine
Gerente de Circulação: Gilberto Finotto Gil
Gerente de Promoções e Propaganda: A. Vasco C. Barbosa

EDITORA AZUL
Diretores: Ana Maria Fadigas, Carlos C. Arruda, Pedro Frazão e Vera Helena Mirandez Gomes

SET é uma publicação da Editora Azul S.A. **São Paulo - Redação, Publicidade e Correspondência:** r. Marquês de São Vicente, 1771, CEP 01139, tel.: (011) 826-6777, Caixa Postal 60081, CEP 05096. Telex (011) 26070. **Telegramas:** Editabril/Abrilpress. **Rio de Janeiro:** r. da Passagem, 123, 8.º ao 11.º andares, CEP 22290, tel.: (021) 546-8282, Telex: (021) 22674, Telegramas: Editabril/Abrilpress. **Distribuidor em Portugal:** Distribuidora Jardim de Publicações Lda., Quinta Pau Varais, Azinhaga dos Fetais, 2685, Camarate, Lisboa. Ao fazer sua assinatura, exija a credencial do vendedor e pague somente com cheque nominal à Editora Abril S/A. A Editora Abril garante aos assinantes desta publicação que a interrupção definitiva da entrega dos exemplares contratados, sem que para isso tenha dado motivo o próprio assinante, implicará a restituição da parte do preço total antecipadamente paga, correspondente aos exemplares que não forem entregues, acrescida de correção monetária calculada com base na variação do valor nominal das BTN verificada no período. Circulação desta revista: março/abril de 1990. **Números atrasados:** ao preço da última edição em banca, por intermédio de seu jornaleiro ou no distribuidor de sua cidade. Pedidos pelo Correio: DINAP — Estrada Velha de Osasco, 132, Jardim Teresa, 06000, Osasco, SP. Temos em estoque somente as seis últimas edições. Todos os direitos reservados. Distribuída com exclusividade no país pela DINAP - Distribuidora Nacional de Publicações, São Paulo.
Fotolito: Lastri S.A. Indústria de Artes Gráficas
IMPRESSA NA DIVISÃO GRÁFICA DA EDITORA ABRIL S.A.

Em **Faca de Dois Gumes**, *a utilização do vídeo como álibi e como cruel instrumento de chantagem*



Murilo Salles

DOSSIER 51
(Le Dossier 51, França, 1978)
Direção: Michel Deville. Com François Marthoureth, Nathalie Juvet. Mundial.
Destacado para representar a França junto à Organização de Desenvolvimento Norte-Sul (Odens), um diplomata de carreira brilhante passa a ter sua vida vasculhada por uma misteriosa organização. O começo é intrincado e difícil de acompanhar, mas as coisas esquentam quando começam a aparecer os personagens-chave da vida do investigado (que os espiões chamam de 51): sua mãe, uma antiga namorada, um ex-colega do serviço militar... Depois de devassar a vida e a personalidade de 51, a organização vai tentar controlar seu destino, atacando seus pontos mais íntimos e frágeis. Dolorosa reflexão sobre a destruição da privacidade de um homem, este filme é ainda mais perturbador por ser realizado o tempo todo com a câmera subjetiva, o que coloca o espectador no ponto de vista dos inescrupulosos espiões.

1984
(1984, Inglaterra, 1984)
Direção: Michael Radford. Com John Hurt, Suzanna Hamilton. Top Tape.
No futuro imaginado por George Orwell em 1984, um Estado totalitário usa a TV para manter seus cidadãos passivos como robôs, canalizando todas as tensões para as guerras externas e para o culto à personalidade do Grande Irmão. Hurt está magnífico no papel do funcionário que trabalha na falsificação de informações e notícias e se envolve afetivamente com uma contestadora do sistema. Com um visual que funde o futuro e o passado em ambientes eternamente cinzentos e esfumaçados, este *remake* do filme realizado por Michael Anderson em 1956 é bastante convincente como pesadelo sombrio no qual o homem é transformado numa coisa a serviço do Estado. Última atuação de Richard Burton no cinema, como um torturador implacável.

Se a ciência no mais das vezes se mostra uma valiosa arma para manutenção do poder, o seu uso maligno pode assumir também um sentido contrário, de ameaça ao poder estabelecido, às instituições e à ordem social. No horripilante *Videodrome* (David Cronenberg, 1983), um estranho programa de tevê causa alucinações hiper-reais, arregimentando seus espectadores para uma diabólica conspiração política. Numa linha um pouco mais *soft*, em *A Morte nos Sonhos* (Joseph Ruben, 1984), um programa científico de estudo e modificação dos sonhos serve de veículo para um terrorista paranormal penetrar num pesadelo do presidente americano e tentar matá-lo de enfarte. Já no intrincado *O Casal Osterman* (1983), último filme de Sam Peckinpah, aparecem entrelaçados os dois lados da moeda: de um lado a tevê institucional e comercial, na qual um senador de extrema direita (Burt Lancaster) se apresenta como democrata na tentativa de chegar à Casa Branca; do outro lado, toda a parafernália tecnológica de espionagem em que o mesmo senador, como chefe da CIA, utiliza, por baixo do pano, para controlar seus adversários e silenciar seus inimigos. No meio de tudo, um repórter televisivo (Rutger Hauer) percebe que pode estar sendo um inocente útil nas duas frentes. Mas o terrorismo tecnológico não é privilégio de governos e conspiradores políticos. Os criminosos comuns também se utilizam fartamente de maquininhas maravilhosas como gravadores, telefones e câmeras de vídeo para atingir seus objetivos. O exemplo mais notável dessa prática está talvez em *Faca de Dois Gumes* (1989), de Murilo Salles. Neste filme admirável, um empresário (Paulo José) mata no Rio de Janeiro a mulher e o amante, e usa como álibi um jogo de futebol que gravou em vídeo (recorrendo ao *timer*) em um quarto de hotel em São Paulo. Mas o feitiço se volta contra ele. Na seqüência, uma quadrilha seqüestra seu filho em troca de um alto resgate. Para aumentar sua força de "persuasão", os seqüestradores enviam-lhe uma fita de vídeo mostrando o garoto sendo torturado no pau-de-arara, chorando pelo socorro do pai (no que lembra certas cenas de *Nenhum Passo em Falso*, de John Frankenheimer, de 1986). Poucas vezes no cinema a tecnologia teve uma utilização tão cruel como nesta cena, em que um homem tenta pateticamente afagar seu filho ferido que está logo ali, atrás da tela de tevê, em 525 linhas, em outro tempo, em outra dimensão. Maravilhosa ciência.

José Geraldo Couto

O OUROCARD MORA AO LADO.

"Eu imito a Marilyn porque acho ela o máximo". Debora Scavone é modelo, atriz, e grande admiradora da Marilyn Monroe.

O OUROCARD FOI O PRIMEIRO CARTÃO DE MÚLTIPLO USO LANÇADO NO BRASIL.
ALÉM DE CARTÃO DE CRÉDITO, ELE SERVE COMO GARANTIA DE CHEQUE, DÁ ACESSO AOS TERMINAIS ELETRÔNICOS E PERMITE SAQUE EM DINHEIRO NAS AGÊNCIAS DO BANCO DO BRASIL OU NOS ESTABELECIMENTOS FILIADOS AO CAIXA-OURO.
TUDO ISSO NUM SÓ CARTÃO.
DEPOIS, SURGIRAM OUTROS CARTÕES, ATÉ PARECIDOS.
MAS TEM UMA COISA. SÓ OUROCARD É DO BANCO DO BRASIL.
E OUTRA. ONDE QUER QUE VOCÊ MORE, TEM SEMPRE OUROCARD AO SEU LADO.
MOROU?

QUEM TEM VALE OURO.

BANCO DO BRASIL

Grandes jogadas com a Panasonic.

Quando o jogo começa a esquentar, ninguém segura a NV-M33. Leve e compacta, essa câmera de suprema maneabilidade lhe permite chegar o mais perto possível para registrar todo o movimento.

O segredo do peso-galo da NV-M33 são os cassetes VHS-C. Permitindo uma hora inteira de gravação no modo EP, os cassetes VHS-C têm menos da metade do tamanho dos cassetes VHS padrão. Graças a eles, o tamanho da câmera pôde ser reduzido ao mínimo sem sacrificar funções avançadas como o Foco Automático Piezo — que lhe dá extrema precisão de enquadramento —, o obturador variável de alta velocidade — 1/500; 1/1000 s — e a lente de aproximação de 6X. Você pode até personalizar suas imagens com títulos, legendas ou desenhos em oito cores incríveis.

Memória digital de títulos em sete cores, com funções *wipe*, *scroll*, e reversão positivo/negativo, para lhe garantir vídeos dignos de um profissional.

O melhor de tudo, porém, é que o cassete VHS-C é completamente compatível com o VHS — o sistema de vídeo mais difundido no mundo todo. Assim, se você tem um videocassete VHS em sua casa — e é provável que você tenha — você pode rodar cassetes VHS-C com um adaptador simples. Você pode também usar os cassetes na própria câmera conectando-a diretamente à sua televisão.

NV-M33 da Panasonic. A próxima jogada é sua.

VHS-C. Movimento é com ele.

À venda na Zona Franca de Manaus.

VHSC NV-M33

Panasonic

Panasonic e Technics são marcas registradas de Matsushita Electric.